

c

GAZETTE *DES* BEAUX-ARTS

JUILLET-AOUT 1953

N
2
G3



DIEGO ANGULO INIGUEZ : BRAMANTE ET LA FLAGELLATION
DU MUSÉE DU PRADO. † RUDOLF BERLINER : « GOD IS LOVE ».
† JOHN REWALD : EXTRAITS DU JOURNAL INÉDIT DE PAUL
SIGNAC, III, 1898-1899. † ERWIN WALTER PALM : NEW
LITERATURE ON HISPANIC COLONIAL ART IN SOUTH AMERICA,
1946-1952 (BIBLIOGRAPHY).

GEORGES WILDENSTEIN, *Directeur*
PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

Fondée en 1859 par CHARLES BLANC
19 EAST 64 STREET — NEW YORK

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

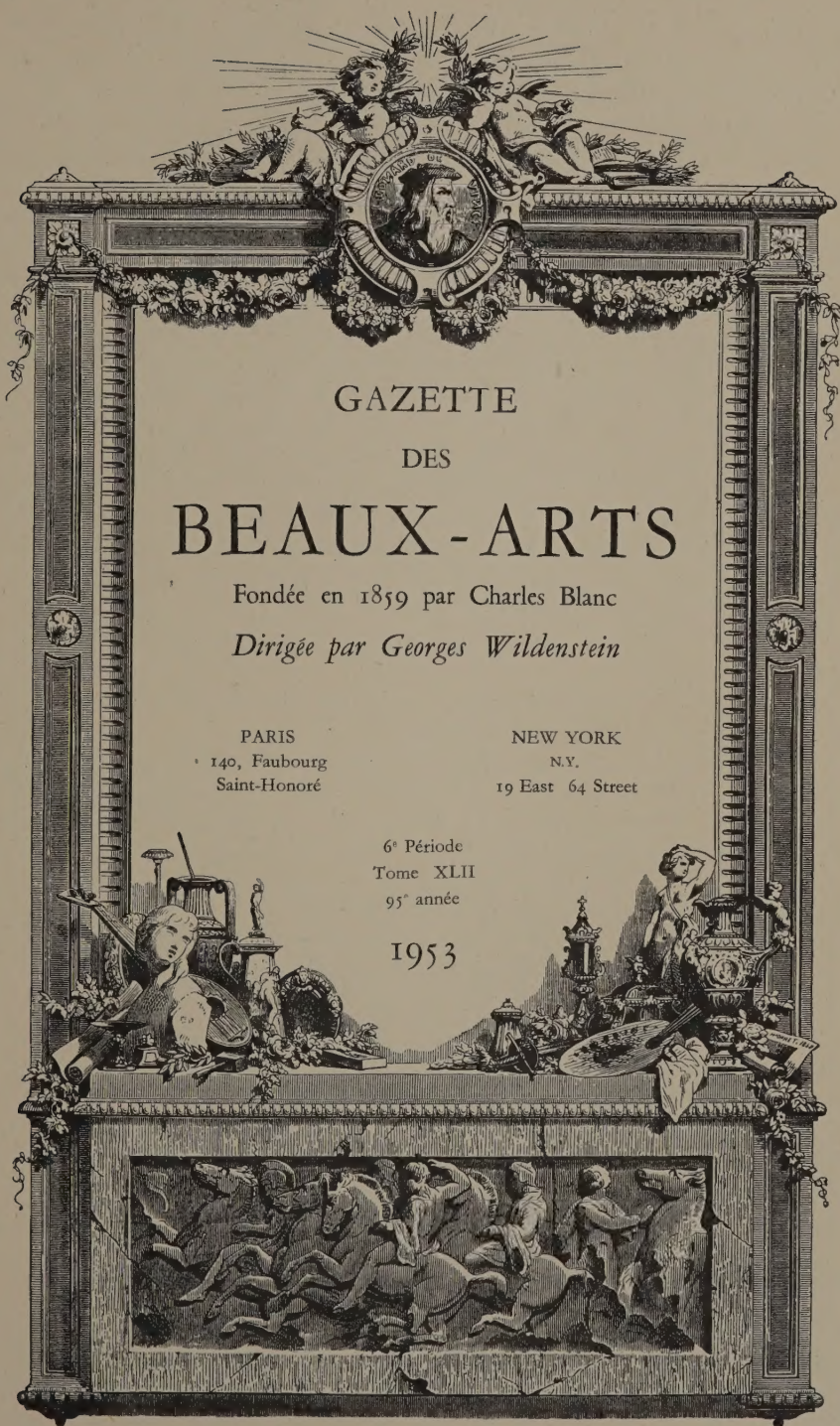
JUAN CARLOS AHUMADA, Président de la Société des Amis du Musée de Buenos Aires;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
J. PUIG I CADAFALECH, Professeur à l'Université de Barcelone, Barcelone;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
JULIEN CAIN, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof., Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
GEORGE H. EDGELL, Director, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
MAX J. FRIEDLANDER, Former Director of the Kaiser Friedrich Museum, Berlin;
PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle, Suisse;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
GUSTAV GLUCK, Former Director of the Kunstgeschichte Museum, Vienna;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
FISKE KIMBALL, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.;
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
EVERETT V. MEEKS, Dean, School of the Fine Arts, Yale University, New Haven, Conn.;
B. MIRKINE-GUETZEVITCH, Président, Société d'Histoire de la Révolution Française, N. Y.;
C. R. MOREY, Prof., Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, N. J.;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
M. ROSTOVITZ, Professor, Department of Classics, Yale University, New Haven, Conn.;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
FRANCIS H. TAYLOR, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
W. R. VALENTINER, Director-Consultant, Los Angeles County Museum, Los Angeles, Cal.;
JOHN WALKER, Chief Curator, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
ASSIA R. VISSON, Secrétaire Général, Managing Editor;
MIRIAM PFREIRE, Administrateur.

GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

QUATRE-VINGT-QUINZIÈME ANNÉE
VI^e PÉRIODE—TOME QUARANTE-DEUX

NINETY-FIFTH YEAR—SIXTH SERIES
VOLUME FORTY-TWO



GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

Fondée en 1859 par Charles Blanc

Dirigée par Georges Wildenstein

PARIS
140, Faubourg
Saint-Honoré

NEW YORK
N.Y.
19 East 64 Street

6^e Période
Tome XLII
95^e année

1953

BRAMANTE ET LA *FLAGELLATION* DU MUSÉE DU PRADO

LE panneau de la *Flagellation* du Musée du Prado (fig. 2)¹ est l'une des œuvres ayant le plus intrigué les historiens de la peinture espagnole et les auteurs du catalogue de ce musée. L'attribution de cette œuvre continue d'ailleurs à poser de nombreux problèmes. J'ai moi-même² attiré l'attention sur les liens qui existent entre ce tableau et la peinture andalouse de l'école d'Alejo Fernández, mais bien avant ce panneau a suscité toute une série d'attributions diverses. Ayant fait partie des anciennes collections royales, il fut inscrit à l'inventaire de 1746 du Palais de la Granja sous le nom de Lucas de Hollande, artiste qui partageait alors avec Dürer la prédilection des collectionneurs et des connaisseurs accablés par la tâche de devoir cataloguer des panneaux antérieurs au milieu du xvi^e siècle. Plus récemment, Hymans³ proposa un nouveau nom, celui d'Antonello de Messine, qui, de son temps, jouissait d'une faveur analogue auprès des critiques chargés du devoir pénible de cataloguer des œuvres d'une paternité incertaine. D. Elias Tormo⁴ avait avancé le nom de Pereda, le peintre de Tolède, tout en faisant remarquer une analogie entre le Christ et des œuvres de l'école de Cordoue de cette époque. Berenson, considérant ce tableau comme ayant été peint en Espagne, a pensé à quelque disciple de Bosch, tandis que Friedlaender est enclin à y voir une œuvre espagnole⁵, et Mayer et Post⁶ le rapprochent du style de Juan de Flandres.

Ainsi ce tableau a donc fini par demeurer anonyme. Cependant, comme je crois l'avoir prouvé par ailleurs, c'est avec l'Andalousie qu'il offre les rapports les plus certains : à l'église de Saint-Augustin d'Osuna, à Séville, il se trouve, en effet, une composition identique, bien que de dimensions plus grandes, dont le style présente de nombreuses analogies avec l'école d'Alejo Fernández⁷.

Ce qui distingue le plus ce petit panneau du Prado de l'ensemble de la peinture espagnole c'est, certes, le traitement de l'espace. C'était là d'ailleurs une des préoccupations constantes des peintres de l'école de Cordoue du début du xvi^e siècle, qui en furent obsédés plus qu'aucune autre école de la Péninsule, et qui semblent donc avoir

1. N° 1925.

2. *Varias obras de Alejo Fernández y de su escuela*, "Anales de la Universidad Hispalense", II (1939).

3. *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, Madrid, ed. 1920, p. 375.

4. *El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del siglo XV*, "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", Madrid, 1918, p. 124.

5. *Museo del Prado, Catálogo de los cuadros*, Madrid, ed. 1945, p. 749.

6. *History of Spanish Painting*, vol. IV, part I, Cambridge, 1933, p. 54.

7. *Alejo Fernández*, Sevilla, 1946, p. 12.

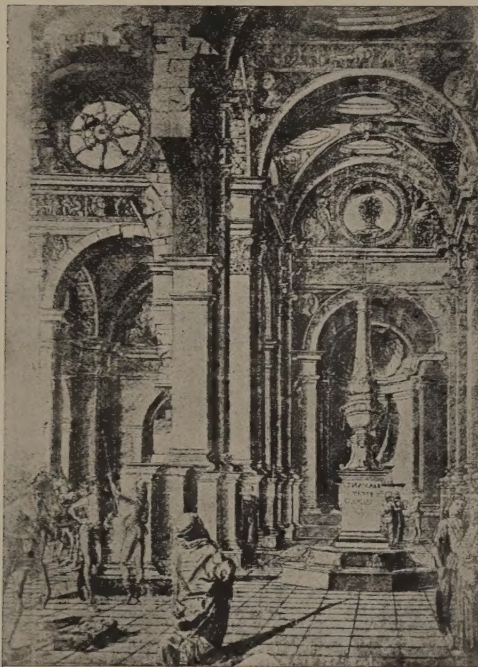


FIG. 1. — BRAMANTE. — Intérieur en ruines, gravure.
British Museum, Londres.

subi l'influence des amples compositions antérieures exécutées dans la manière du Pérugin.

La *Flagellation* est un sujet par-dessus tout dramatique, mais elle comporte aussi un aspect qui ne pouvait passer inaperçu des peintres de l'époque. C'est un spectacle cruel auquel assiste non seulement le magistrat qui l'a ordonné, mais aussi le public. Berruguete, qui avait traité le même sujet quelques années auparavant au retable principal de la cathédrale d'Avila, et qui avait parfaitement saisi ce double aspect, a atténué l'élément spectaculaire, pour dégager surtout le sens dramatique de la scène. Le peintre du petit panneau du Prado, au contraire, s'est attaché de préférence au côté spectaculaire de cette composition et, par conséquent, à sa valeur scénique même. Par là, il se rapproche de l'école de Cordoue des débuts de la Renaissance et, plus particulièrement, du beau triptyque de la cathédrale du

Pilar de Saragosse, que Bertaux a attribué avec tant de certitude à Alejo Fernández.

Ce goût pour les vastes scènes architectoniques et pour les jeux de la perspective caractéristique des débuts de la Renaissance andalouse, doit provenir surtout de l'école ombrienne, mais il a dû s'inspirer d'autres modèles également. Si la *Flagellation* du Prado appartient vraiment à l'école andalouse de la Renaissance, une découverte récente que je me propose de signaler ici doit me permettre de lui rattacher un modèle qui n'est en effet pas ombrien, et qui me semble présenter un intérêt très réel. Il s'agit de la gravure d'un *Intérieur en ruines*, par Bramante (fig. 1)⁸.

Cette gravure porte l'inscription : *Bramantus fecit in Mlo*. Elle correspond donc à la période milanaise, lorsque Bramante, avant son départ pour Rome, était encore tout pénétré de l'atmosphère du quattrocento. En effet, la richesse décorative de l'intérieur qu'elle représente ainsi que la recherche qu'on y note de la perspective, sont très caractéristiques de cette période de l'artiste. De cet intérieur en ruines nous ne voyons que deux nefs. La voûte de l'une d'elles est encore intacte; l'autre est d'une composition curieuse : elle semble être recouverte par une voûte d'arête, avec un

8. Voir aussi "Gazette des Beaux-Arts," janv. 1943, p. 11 (fig. 6).

grand œil-de-bœuf dans chacune de ses quatre parties. Cette nef se termine par une abside semi-circulaire dont la voûte semble décorée, à l'intérieur, d'une coquille de pèlerin à bord dentelé. Dans l'autre nef, qui se termine par un portail, la voûte qui se trouve le plus près de nous, est en ruines, mais on peut distinguer au-dessus, sur l'entablement, un oculus muni d'une grille à barreaux rayonnants. Entre les deux nefs, il y a une succession de piliers surmontés par des arcs et avançant vers le spectateur de telle sorte qu'on ne voit, au premier plan, que la clef de voûte du tout dernier arc. Les grands carrés du dallage continuent à avancer au premier plan en deçà de la base du dernier pilier et, sur la ligne de prolongement idéale de ces piliers, un grand fragment de pierre semble destiné à rappeler l'emplacement d'un pilier de plus, aujourd'hui disparu.

De nombreux personnages, vus à des échelles différentes, sont distribués sur divers plans entre le proscenium et le fond de la composition.

C'est dans cette scène, avec ses nouveautés dont je parlerai plus loin, que se trouve l'origine de la *Flagellation* du Prado. Afin de mieux dégager l'analogie, je reproduis la gravure à l'envers. On voit ainsi que la galerie qui, dans la peinture, se trouve à droite de la cour, correspond à la première nef de l'intérieur de la gravure, à laquelle ont été empruntés l'abside semi-circulaire avec la coquille de pèlerin dans la voûte ainsi que la voûte de la dernière travée avec ses ouvertures circulaires, une partie de la première travée avec sa frise à personnages et, enfin, les deux médaillons des écoinçons.



FIG. 2. — La Flagellation.
Musée du Prado, Madrid.

Quant à l'autre partie du plafond, avec l'oculus muni d'une grille à barreaux rayonnants, elle a été empruntée à la deuxième nef de la gravure. La fidélité au modèle va jusqu'au bas-relief de la frise, copié sur celui de la gravure.

Le peintre a appliqué les principes suggestifs de la scène de Bramante, prêtant plus d'ampleur au premier plan, tout en augmentant et enrichissant les effets de la perspective. Il est curieux de noter qu'afin d'augmenter l'ampleur du premier plan, il a remplacé la simple pierre rappelant, dans la gravure, l'emplacement du pilier disparu, par une base de colonne et a, de plus, ajouté, le long de la même ligne idéale, un tronçon de colonne qui avance jusqu'au bord même du tableau.

Afin d'accroître et d'embellir les effets de la perspective, le peintre a supprimé la deuxième nef de la gravure et l'a transformée en une cour avec des galeries ouvertes dans le fond. J'ignore si c'est à un autre modèle ou à la fantaisie du peintre lui-même que nous devons cette transformation. Il peut y avoir une autre gravure dont j'ignore l'existence, où Bramante, ou l'un de ses disciples ou imitateurs ont déjà pu introduire les éléments nouveaux qu'on note sur la peinture du Prado.

Que la *Flagellation* du Musée du Prado appartienne ou n'appartienne pas à l'entourage d'Alejo Fernández, il sied de mentionner les échos de la composition de Bramante que révèlent d'autres peintures conservées à Séville. Ainsi, dans la *Circoncision* du retable par San Juan de Marchena⁹, il y a une voûte où on reconnaît les quatre ouvertures, dans l'*Annonciation* du Musée de Séville¹⁰ un oculus avec une grille à barreaux rayonnants et, enfin, dans le triptyque déjà mentionné de la *Cène* de Saragosse¹¹, une coquille dans la voûte de l'abside d'une forme identique à celle de la gravure.

Telles sont les raisons pour lesquelles il m'a paru intéressant pour l'étude des décors architecturaux peints par les premiers artistes de la Renaissance andalouse, d'attirer l'attention sur l'influence de la perspective bramantesque dans la *Flagellation* du Musée du Prado.

DIEGO ANGULO INIGUEZ.

9. *Varias obras...*, *Op. cit.*, fig. 18.

10. *Alejo Fernández...*, *Op. cit.*, pl. 31.

11. *Ibid.*, pl. 14.

“GOD IS LOVE”

Y

OU need not mistrust your eyes when looking at figure 1. They do not deceive you. In the reproduced drawing from the Cooper Union Museum, in New York, a woman as ruler of the world holds the attributes of sovereign power—the pair of scales of Justice and the sword with which to enforce Peace—and she is labeled “*Christus Iudex*”. Any possible ambiguity as to meaning was carefully excluded. Not an impersonal divine justice, but Christ as judge of the world (John 5, v. 22) is represented. The problem is unequivocally posed. How, in 1657, could someone dare to represent Christ as a woman, and as a woman well provided with the characteristics of her sex? I do not claim intimate knowledge of the Medieval concepts about the anatomy of the abdomen of Jesus. But I know that the theory of the incompatibility of the normal anatomy with the divinity of the God-man found its adherents, in spite of Hebrews 2, v. 17: “In all things it behoved him to be made like unto his brethren.” With this sexless and, in a certain way, butterfly-like person the Christ of the drawing is not comparable. Ours is not a problem of abstruse physiology and anatomy, but the spiritual one of why a female body appeared to the draftsman as a more appropriate image of Christ than the male body.

The first representation of Christ as a woman to become known was published by Hans Liebeschuetz in 1926¹. It is a picture by the German illustrator of *cod*.

1. *Fulgentius Metaforalis*, Leipzig, 1926, p. 40, 54, fig. 22. Repr. in: “Die christliche Kunst,” vol. 26, p. 103.

Vat. lat. 1066, and dates from 1424. It shows a woman in stylish clothes standing *de face* and holding a scroll with the word "*Tria*." A caption reads: "*imago Christi sic depingitur*"—that is the manner in which to paint the image of Christ. The text gives a curiously inconclusive explanation of the representation. It states that the Romans revered Janus as Sun god; "we have spiritually to understand Janus as standing for the Son of God who in his mercy appears to us as if through the gates of the East." The riddle of the female embodiment of Christ is therefore not solved. The mere mention of the spiritual connection between the sun and Christ—the *verus sol, sol salutis*—is insufficient as explanation, because the sun is conceived as a male in Antiquity as well as in Romanesque, Byzantine, Anglo-Saxon cultures. No more helpful is the reference to the "gates of the East," which probably contains a reminder that Janus was primarily the god of all entrances. In Roman mythology Janus was conceived as having grown together from, and thus originally as standing for, two or four deities—those of the sun and moon, or of light and darkness, or of the seasons, or of the four elements. The word *tria* may have been intended as a reminder of the three essences united in Christ—soul, human body, God—but one cannot be sure of that. In any case, Janus was always a male god, even if he was understood as including Diana. The solution of the riddle can only lie in "*sue gracie*." In general, Medieval art visualized God's mercy by representing Christ as suffering or as having suffered or as ready to suffer again. The cry, "God, Christ have mercy on us," rose toward Heaven in the centuries from roughly 1200 to 1600 with more fervor than any other. It voiced the all pervading fear of eternal damnation. It made people seek help for influencing God's decision wherever a chance might be, through religious magic, through Saints, but especially through the Virgin, the mother of Grace. She had been created, was a full human being (even if not subject to Original Sin). She had not the awe-inspiring Majesty which God has even in the guise of the Man of Sorrows. She had been a woman and a mother. A gulf seems to separate any concept of a male being, even when referring to God, and the emotional complex expressed by mother and child. But it had been bridged in the Old Testament by Isaiah, ch. 66, v. 13: "As one whom his mother comforteth, so will I comfort you." To this had been added for Christian readers² as a word of Christ about himself: "I am the mother of fair love" (Ecclesiasticus ch. 24, v. 18). In these verses was found the justification of adding motherliness to the attributes of God and of describing the relation between Christ and a soul as that of a mother and child.

I know of no better introduction to the relevant concept of God than the

2. Comp. A. EDERSHEIM in: *Clergy of the Anglican Church, The Holy Bible. Apocrypha*, ed. by HENRY WACE, vol. 2, London, 1888, p. 128.—The verse is e.g. quoted by HEINRICH SUSO (1295-1366), *Buechlein von der ewigen Weisheit*, ch. 7, beginning (MELCHIOR DIEPENBROCK, *Heinrich Susos... Leben und Schriften*, 4th ed., Regensburg, 1884, p. 335).



FIG. 1. — German, November 10, 1657. — Christ the Judge, pen and color wash-drawing.
Courtesy of the Cooper Union Museum, New York.

Revelations of Juliana, the Benedictine anchoress of Norwich (1343-after 1413)³. The 58th and 59th chapters of the fourteenth revelation are especially interesting for our theme. I can only quote here the most important of Juliana's sayings. "I saw and understood, that the high might of the Trinity is our Father, and the deep wisdom of the Trinity is our Mother, and the great love of the Trinity is our Lord. And all these have we in kind, and in our substantial making. And furthermore, I saw that the Second Person which is our Mother substantially, the same dear worthy person is now become our Mother sensually; for we be

3. Ch. 6. MOTHER JULIANA, *Sixteen Revelations of Divine Love*, Boston, 1864, p. 14. (Personally I prefer this edition to the standard one by GRACE WARRACK.)

“ double of God’s making; that is to say, substantial and sensual. Our substance
 “ is the higher party which we have in our Father God Almighty: and the Second
 “ Person of the Trinity is our Mother in kind, in our substantial making, in whom
 “ we be grounded and rooted: and he is our Mother of Mercy, in our sensuality
 “ taking. And thus our Mother is to us diverse manner working, in whom our
 “ parts be kept undeparted: for in our Mother Christ we profit and encrease; and
 “ in mercy he reformeth us and restoreth... by the vertue of his passion, his death,
 “ and his uprising oned (united) us to our substance. This worketh our Mother
 “ in mercy...” (p. 145). “ Thus Jesu Christ that doth good against evil is our
 “ very Mother. We have our being of him, where the ground of Mother-head be-
 “ ginneth, with all the sweet keeping of love that endlessly followeth. As verily as
 “ God is our Father; as verily is God our Mother...” (p. 147). “ Our Father
 “ willeth, our Mother worketh... and therefore it longeth to us to love our God...
 “ mightily praying to our Mother of mercy and pity... And thus is Jesu our very
 “ Mother in kind of our first making: and he is our very first Mother in grace by
 “ taking of our kind made; all the fair working, and all the sweet kindly offices
 “ of dear worthy Mother-head is impropriated to the Second Person:... I under-
 “ stood three manner of beholdings of Mother-head in God. The first is, ground
 “ of our kind making. The second is, taking of our kind ” (p. 148), “ and there
 “ beginneth the Mother-head of grace. The third is, Mother-head in working...
 “ and all is one love ” (p. 149). Then follow chapters which are in themselves like
 a song of songs of motherly love in general, and its expression in Christ’s love to
 us especially, Christ being “ our kind Mother, our gracious Mother; for he would
 “ all whole become our Mother in all thing...” (p. 149). “ The mother may lay
 “ her child tenderly to her breast; but our tender Mother Jesu he may homely lead
 “ us into his blessed breast by his sweet open side... This fair lovely word, Mother,
 “ it is so kind in itself, that it may not verily be said of none but of him, and to
 “ him...” (p. 151). But, with a very expressive turn of thought, or better, of
 emotion, Juliana adds: “ And to her that is very Mother of him and of all. ” Some-
 how for her the Virgin remained emotionally the arch-mother whose exclusion from
 the complex would have asked for a special effort. Somehow the Virgin was
 intrinsically for Juliana such an essential part of the complex “ God’s love, mercy,
 mother of mankind ” that she could not be omitted. It was a matter of feeling, not
 of reasoning. It would be a pleasure to continue quoting Juliana. But only the end
 of chapter 61 adds something substantial for our theme. There Juliana speaks of
 “ our Mother Holy Church, that is Christ Jesu ” (pp. 154 ff). Herewith another
 reason is hinted at why there was a possibility of conceiving Christ in female
 shape and as mother. The Church as a mystical entity, even when conceived as
 Christ’s body, is always symbolized as a woman without raising the difficulty of
 gender.

Juliana did not *see* Christ as a woman. Under divine guidance, as she believed,

she understood female attributes in the essence of God. It had been different with another Benedictine nun, St. Elizabeth of Schoenau (about 1129-1164), whose revelations may well have been known to Juliana. Elizabeth saw in one of her visions—it extended over the day and night preceding Christmas—Christ as a virgin⁴. This "very beautiful" virgin with hair falling upon her shoulders sat in the midst of the sun and held a golden chalice. Clouds repeatedly veiled the sun, plunging the world into darkness. Whenever this occurred the virgin shed profusely tears of sorrow. On Christmas day an angel came at hand to explain to Elizabeth the meaning of her vision. The virgin is the "sacred humanity of the Lord Jesus." The sun is his divinity "which comprises [verbally: owns] and glorifies the humanity of the Savior." The clouds are the iniquity which reigns in the world and prevents God's benignity from shining perpetually over mankind. The virgin's tears express God's wrath over the sinfulness of the greater part of mankind which refuses to accept or even to gratefully acknowledge its redemption which the incarnate Son of God bought so painfully. The golden crown upon the head of the Virgin means the celestial glory which Christ's humanity won for those who believe in him. The chalice is the fountain of life which the Lord offers to the believers (John 7, v. 37, 38). All that sounds very obvious, with the exception of the female impersonation of Christ's humanity. Christ's humanity was, and is, a male person who has "dwelt among us" (John 1, v. 14). It was assumed to be the only way of acquiring some immediate knowledge of God. How could it be female? Evidently, this part of the vision met with a baffled reception. Elizabeth's spiritual adviser may have suggested that she ask one of her heavenly teachers for explanation. This time it was St. John the Evangelist, the favorite Saint of the mystics, who appeared to Elizabeth three days later, and readily answered her relevant question. The Lord wanted the vision also to be understandable as referring to Mary. "Because she too verily is the virgin seated in the sun, because the majesty of the most high God glorified her more than anyone who preceded her on earth, and because through her God came down [from heaven] to visit the darkness of the world." Now, the crown signifies Mary's royal blood and her reign in heaven and on earth. Now, the chalice contains the graces of Holy Ghost, of which the Virgin is filled more than any other of God's Saints, and which she gives to drink to those who through her intervention are accepted by the Lord as members of holy Church. Now, the tears of the Virgin are interpreted as the constant intercession for sinful mankind of this most commiserative mother with her son. Solemnly St. John assures: "These words of mine are true, because if her incessant prayers did not contain God's wrath, the whole world for the abundance of its iniquity would already have perished in damnation."

The explanation does not answer the most difficult question raised by Christ's

4. I. W. ROTH, *Visionen der hl. Elisabeth*, Bruenn, 1884, pp. 60 ff. My friend Kurth Rathe, in Rome, was kind enough to copy these pages for me.

emotions have replaced action in a very womanly way. In the vision Christ's humanity had its complement in the sun, as expression of his deity. Elizabeth saw, however humanly veiled, an image of the Second Person of the Trinity. In my opinion some influence of the description of the Apocalyptic woman in the Revelation of St. John (ch. 12, v. 1) is probable—we must assume that many strands went into the fabrics of revelations. The woman, who was understood as the Virgin, was "clothed with the sun." We found that the Vatican illumination also has a connection with the sun, but we found also that the sun itself would not have lead to a female impersonation. Could the association of the Virgin with the sun be strong enough occasionally to cause a female embodiment of Christ if intimately connected with the sun? I would not dare to answer the question affirmatively but I feel at least warranted in raising it.

Let us understand one point quite clearly. Both revelations and both representations agree in this: "mother" and the female body are understood as an image of Christ. It is "He" in female shape. Any such description of Christ would have been heretical and utterly unacceptable, even when God is given "the feminine character of Mercy or Wisdom", as L. Smith⁵ rendered Father Tanner's words: "*Dieu... prend le personnage féminin de la Miséricorde ou de la Sagesse...*" The Father

5. In his translation of A. POULAIN, *Des Graces d'Oraison*, London, 1910, p. 284, n. 1; quoted by JOSEPH B. COLLINS, *Christian Mysticism in the Elizabethan Age*, Baltimore, 1940, p. 226.



FIG. 3. — Italian (Florentine), about 1390. — The Virgin with Stigmata, pen and wash-drawing. — After JAMES & BERENSON, *Op. cit.*

quoted as references especially St. John the Almoner (died (?) 619), St. Lawrence Giustiniani (1381-1456), Heinrich Suso (1295-1366), male mystics speaking of spiritual marriage⁶. Of course the source for such identification of Christ with the Wisdom of God was 1. Corinthians (1, v. 24). But God remains always of male gender when spoken of in words. Even when behaving as is a woman's privilege on earth, and conceived as an essence of female gender, He remains a "he". According to dogmatics, Christ's humanity, body and soul, became somehow a part of the Second Person of the Trinity after the Ascension. No assertion to the contrary was, of course, intended by the mental or actual images. What asserts itself is the faculty of the prerationalistic Christian mind, to concentrate on the relevant, and to ignore unwanted qualities, aspects and implications of the evident, in order to visualize something essential which defies rational visualization. That this was understood by those breathing the same air appeared as a matter of course to those conceiving such images. It was up to the teachers of religion to take care that the correct interpretation was known.

To make perceptible the invisible and shapeless, was—and is—the goal of any truly religious art, as it was—and is—of much of art in general. The power of art to do so was not doubted by those imbued with classical traditions as they had been developed during our era.

"Pictura gravium ostenduntur pondera rerum"

"Quaeque latent magis haec per mage aperta patent."

(Images show the implications of serious matters, and the more hidden ones become evident through those which are more manifest). Thus an Italian Renaissance humanist formulated the basic conviction⁷. Although, after the Council of Trent, the Catholic Church found it desirable to protect its members from being shocked or perturbed by the unusual in places of public worship, it did not ask for censorship over images addressing themselves to private devotion. There the most surprising freedom of art remained possible. No Christian Church shared Abbé du Bos' personal "opinion, that artists, who treat of the miracles and dogmas of our religion, are allowed no kind of allegorical composition"⁸. The most that his unemotional approach to art could tolerate was the introduction of some allegorical figures into the "imitation of historical truth," which any religious image was asked by Du Bos to be. Actually, the study of devotional imagery and literature after the Reformation cannot but be surprising for the uninitiated. He might take for granted that Roman Catholic mysticism remained essentially unchanged, and as influential

6. I was unable to locate something relevant to read of St. John and L. Giustiniani.—JOSEPH BUEHLMANN, *Christuslehre und Christusbystik des Heinrich Seuse*, Lucerne, 1942, pp. 30 ff., 42 ff., 55.

7. ACHILLES BOCCHIUS, *Symbolicarum quaestionum... libri quinque*, Bologna, 1555, lib. 1, symb. 3. PROF. WALTER F. OTTO, in Tuebingen, helped me to solve some of the philological difficulties I met.

8. Du Bos, *Reflexions crit. sur la poésie*, etc. (1719), vol. 1, ch. 24; quoted after THOMAS NUGENT, *Critical Reflections on Poetry*, etc., vol. 1, London, 1748, p. 171.

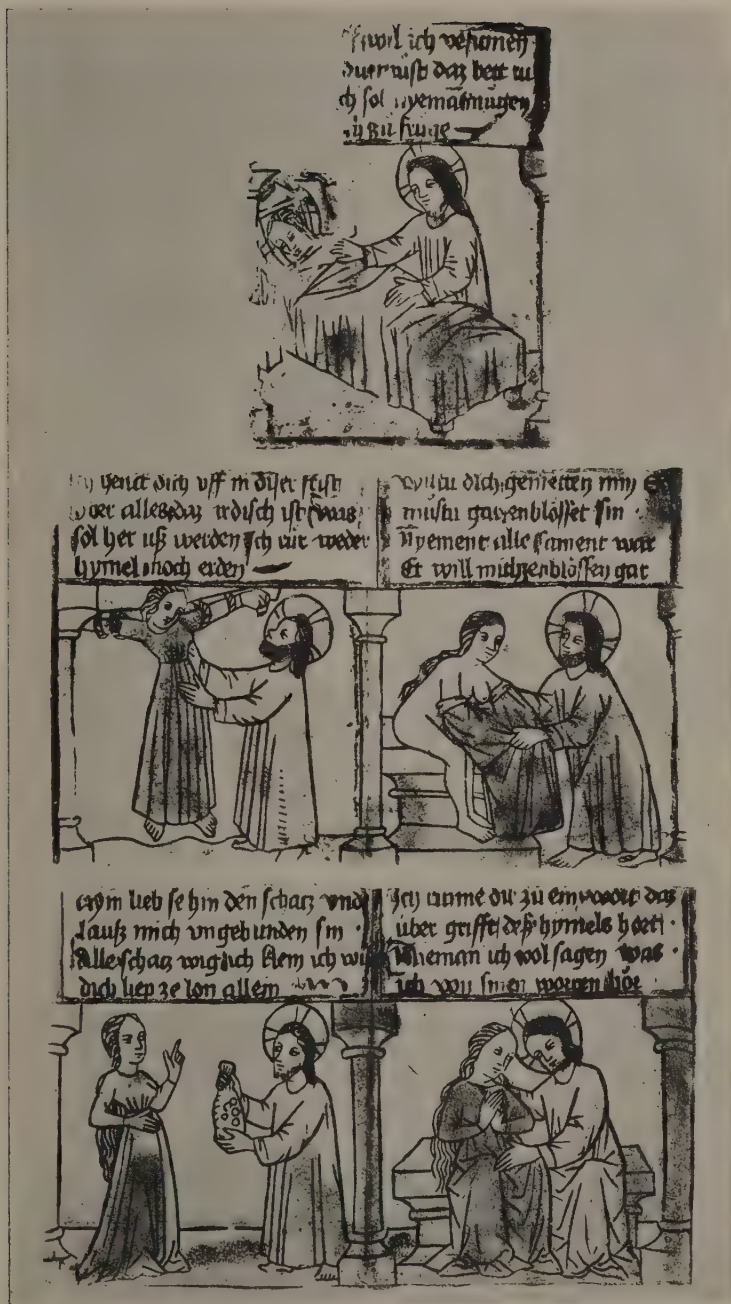


FIG. 4. — German (Südbair), about 1450. — Christ and a Soul, woodcut.
 After HABERDITZL, *Die Einblattdrucke der Wiener Hofbibliothek*, No. 163, pl. CII.

in the structure of the religious system as ever. But he will be surprised to learn how readily, with or without adaptations, Catholic mystic tendencies, methods, expressions, images, books were taken over by Protestants⁹. Somehow even the driest theological reasoning about Salvation had to start from God's mercy. Theologically speaking, it may be preposterous to assign ranks to the attributes in the Divine Essence. But it is wonderfully human to do so, if Love becomes the supreme attribute of God, and is identified with Him. After all, one can quote chapter and verse of indisputable authority (John 4, v. 8, 16) for that concept.

"... *Vray amour, ou charité en somme,*
*Que Dieu aussi saint Jean proprement nomme*¹⁰."

It is evidently this concept in which the revelations and the images meet. However, it can be stated only hypothetically that the Vatican miniature's complex meaning included also a reference to the sun as a symbol of God's Love. Either of them shines through the whole universe, to use again the words of a Renaissance humanist¹¹. The chain of reasoning leading to the visualization in the miniature can only be reconstructed hypothetically. It is thin, long and somewhat twisted: Trinity—Janus—Sun—God's Love, as especially expressed in Christ—the Virgin. Closer and more cogent is God's love or mercy connected with Christ as judge in the Cooper Union drawing. Not the day of the last judgment is represented, but judgment over Islam and heathendom, each bearing a characteristic symbol, turban and a Roman legionary sign, respectively. Juridically, their case is clear; their scale is all too light. But there always is hope in God's "measurelesse mercie" (Spenser), especially for those who did not know better. The Cooper Union drawing is a message of God's all-embracing mercy as personified in Christ, in a concept of God which is the same as Juliana's. I believe the drawing to be a personal confession such as was, e.g., made in an album, a *liber amicorum*. The precise dating makes it certain that it was dedicated to someone as a memorial¹². The inscription reveals the designer as a German, who was a draftsman of mediocre ability.

Healthy religious, especially devotional, art is primarily a manifestation of emotional life. It tends to put less emphasis upon conformity with the coherent system of codified doctrines, than with emotional religiosity, the term being un-

9. Comp. HERMANN BECK, *Die religiöse Volksliteratur der evangelischen Kirche Deutschlands*, Gotha, 1891, *passim*. — KARL VIETOR, *Probleme der deutschen Barockliteratur*, Leipzig, 1928, pp. 31 ff., 48 ff. — ADOLF SPAMER, *Das kleine Andachtsbild*, Munich, 1930, pp. 157 ff. — MARIA HAGEDORN, *Reform und spanische Andachtsliteratur*, Leipzig, 1934, pp. 150 ff. — MARIE-LOUISE WOLFSKEHL, *Die Jesusmünne in der Lyrik des deutschen Barock*, Giessen, 1934, pp. 60 ff. — COLLINS, *Op. cit.*, *passim*.

10. GEORGETTE DE MONTENAY, *Emblèmes*, Lyons, 1576. (I do not know the book.) Quoted by MARIO PRAZ, *Studies in Seventeenth Century Imagery*, vol. 1, London, 1939, p. 40.

11. VINCENZO CARTARI, *Le imagini dei Dei de gli antichi*, Venice, 1571, p. 496.

12. Being pasted on cardboard an investigation of the reverse is impossible. Measurements: h. 142 mm. w. 157 mm. Accession number: 1931-66-81; the drawing entered the Museum before that year as a loan by Miss S. C. Hewitt.

derstood as covering true mysticism as well as naive reactions of individual souls or groups to the doctrines of the church and the experiences of life. Such religiosity will easily come to thrive on inconsistencies in the coherent system, however well dogmatists may succeed in covering them up. To the best of my knowledge, theological historians have only begun to evidence interest in the manifestations of this religiosity in non-doctrinal literature and art. Often the historian of these disciplines has to gather himself what he needs to know of past religious life. But he usually lacks specific training for such investigation. In the history of literature, which is the much older discipline, the average approach to the problem of interpretation seems to me to be sounder than in art history. Of course, in general, subject matter and underlying ideas were unmistakably expressed in literature, which they were not in art. The danger of amateurishness of the interpretation is there evident. I was conscious of this when I ventured to write this paper, but especially the following sentences.

At the roots of Christ's teaching lay his conviction of God's love for these poor creatures we human beings are, and of his only demand for love in return. But it seems to me that only during the XVII Century was the relationship between God and man so generally expressed as one of *mutual* passionate love, though such a relationship had been familiar to mystics and individual theologians. It could not have been otherwise since the interpretation of the Song of Songs with this concept in mind had begun with Origen and always found its adherents¹³. But only in the XVII Century a visible impersonation of Christ and of God himself as Cupid became possible. The development had started with the embodiment of Divine Love as classical Cupid, probably as early as in the XIV Century¹⁴. In general, this Divine or Celestial or True Love, or Charity, seems at first not to have been understood as God's Love, but as love for God, though—if I am not mistaken—some reference to the needed help of God as a moving force was contained in the concept. No theology or philosophy which wanted to be consonant with Christian dogma, could accept the Platonic concept of Eros as an independent being or force mediating between the Deity and man. There was only one Love in the world, the love God felt and with which he imbued all creatures¹⁵. When loving him and that which he loves they reflect his love as what I shall now exclusively call True Love. But, in general, their will, vitiated as it is by Original Sin, directs it as vulgar love upon some sinful, or at best irrelevant, goal. It was not inappropriate

13. ROBERT H. PFEIFFER, *Introduction to the Old Testament*, New York, 1941, p. 714.

14. I do not know of any real investigation of the problem. When, e.g. did the "hymn which is erroneously attributed to St. Bernard: *Amor Jesu dulcissimus*" etc., originate? (FR. ZOEPFEL in: "Volk und Volkstum, Jahrbuch fuer Volkskunde," 1936, p. 154.) Was the Cupid-concept of any influence during the XV Century upon the rapidly growing devotion to Christ as a boy, who is neither the babe nor the twelve-year-old boy of the Temple? He uses bow and arrow in a German miniature of the early XV Century (*cod. Casan.* 1404, fol. 35 vo; comp. FRITZ SAXL in: *Festschrift fuer Julius Schlosser*, Vienna, 1927, p. 107).

15. Comp. PIERRE ROUSSELOT, *Pour l'histoire du problème de l'amour au moyen âge*, Muenster, 1908 pp. 32 ff. — EDUARD WECHSLER, *Das Kulturproblem des Minnesangs*, vol. 1, Halle, 1909, pp. 314 ff.

in itself to personify with the same figure both kinds of human love, that directed toward God and what is his, and that which is "*Cause de mal, et de toute ruine*," in the words of Georgette de Montenay¹⁶, whereas Christ said: "Her sins, which are many, are forgiven; for she loved much" (Luke 7, v. 47). It is one stream. Whether its water be pure or polluted, it springs from the same source. It proved impossible to invent new attributes which could clearly differentiate the two human Loves. Without wings the boy was no Cupid. His customary weapons were needed to denote the irresistibility of love, and to make it evident that not an angel was represented. The halo of course was available as a distinguishing sign for True Love. It was needed where the two Cupids appeared together in one image without the true one being clearly shown as victor over his erring or degenerate brother. There could never be a lack of good psychologists among such clergymen who actually ministered to souls. Someone like the bishop of Girgenti, Juan Horozcius Covarubias de Leyva, knew that passions of undesirable direction are best mastered when superseded by stronger ones, elementally alike but of a superior character. "*Flammis flammis composuit et ignibus ignes*"—with flames he checked the flames and with fire the fire—this is his explanation of the image of the true Cupid burning the weapons of the vulgar one, who for a humanist like the bishop was identical with "the Amor of Venus¹⁷." But, be it repeated, though opposed as values, the two spring from the same root, and therefore can look alike, as they have much

in common. It complicated matters further that True Love coincided partially with Love as felt by God. The complexity of the concept becomes especially evident in Covarubias' text, short as it is. Starting from a word of Propertius (III, 5, 1), that God is the Love of Peace, and combining it with the Biblical words that God is Love and that His thoughts are thoughts of Peace (Jer. 29, v. 11), God is understood as the Love of Peace. "Therefore the love of Peace in the soul is the True Love." Nothing distinguishes the Love of Peace as felt by God and the human soul, except as we may add, the degree.

It is evident that it was impossible to prevent the impersonation of True Love from being understood sometimes, rightly or wrongly, as imper-



FIG. 5. — BOËTIUS A BOISWERT. — A Soul before the Crucified Christ, engraving, Antwerp, 1624. — From H. Hugo's, *Pia Desideria*. Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York.

16. PRAZ, *Op. cit.*, p. 40.

17. *Emblemata moralia*, Girgenti, 1601; V, 37.—The simile sounds like a quotation from a Roman poet. Substantially it occurs again in a poem by PAUL FLEMMING (1609-1640), quoted by VIËTOR, *Op. cit.*, p. 56.

sonation of God's love¹⁸. But Boëtius a Bolswert (about 1580-1633), in the illustrations he engraved for Herman Hugo's *Pia desideria emblematis, elegiis et affectibus SS. Patrum illustrata* (Antwerp, 1624), went farther¹⁹. So far as is known at present, he was the first to represent unambiguously the Deity as a winged boy. It is unthinkable that he did so without the approval, at least, of the author, who was a Jesuit Father. This authorship guarantees that the book, which is dedicated to Pope Urban VIII, conformed to strictest contemporary clerical standards. It is a devotional book in Latin, the content of which is summarized in the captions of its three sections. Edmund Arwaker rendered them in his English edition of the book (London, 1686) as "Sighs of the Penitent Soul, Desires of the religious Soul, Ecstasies of the enamour'd Soul." Each section comprises fifteen "addresses," each of which consists of a quotation from the Bible which is expounded by a print, a poem of Hugo's and quotations from the Fathers. The illustrations are easily understandable images in which the mental and emotional concepts have been transposed into natural or man-made forms. No emblems in a hieroglyphical sense are used except for the occasional occurrence of an emblematical device as an accessory. The subject matter is visualized in a direct, not in a circuitous way. The personifications were familiar ones, except for the mentioned impersonation of Christ or God as Cupid. Hugo did not feel the need for a justification of this strange and novel representation. Evidently, to him and his contemporaries it was an appropriate impersonation. Of course, they could not foresee that one day art would be expected not to convey emotional insights, but to conform to the pretensions of a true or fictitious realism, and that, fundamentally, truth and reality would no longer be determined by religious doctrines and metaphysics, but by sense perceptions, common sense and science. For someone like Hugo, in a conflict between the evident and a religious doctrine or experience, the latter had prevalence. Where such a



FIG. 6. — BOËTIUS A BOLSWERT. — A Soul and Christ as Fountain of Life; engraving, Antwerp, 1624. — From H. Hugo's, *Pia Desideria*. Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York.

18. OTHO VAENIUS, *Amoris divini emblemata*, Antwerp, 1615, contains some transitional representations. They are in the edition of 1660, which I used, pp. 48-49; 62-63; 86-87; 118-119.

19. The book is extensively discussed by SPAMER, *Op. cit.*, p. 143 ff and PRAZ, *Op. cit.*, p. 131 ff. PRAZ overlooked SPAMER's reference to Father ROMUALD BANZ, *Christus und die minnende Seele*, Breslau, 1908, pp. 247 ff.—It is not my intention in this paper to deal exhaustively with the illustrations.—God is represented as Cupid in I, 5 (Joh. ch. 10 v. 9); III, 6 (Ps. 73 v. 24); 14 (Ps. 84 v. 1).

conviction was held, it was of course reflected by religious art. It must still be emphasized, that before 1800 the evident and the intended meaning of a religious image do not necessarily coincide. The phenomenon has too long received no attention in spite of its obviousness, to be now readily acknowledged. But even visualizations, which one might correctly call didactic, did not necessarily avoid contradictions to verbal statements of the facts. If there was a conflict between the transmission by the representation of the fact and its real meaning, emotions were expected to stick to the latter. A literal interpretation of what is transmitted to the mind by the eyes was then to be refused. The freedom accorded to art in this respect was astonishingly great.

The beatified Dominican Heinrich Suso²⁰ once saw in a vision a seraph as "a simile of the crucified Christ." The seraph showed, written on two pairs of his wings, what he wanted to exhort Suso to do: to accept suffering in the spirit of Christ. The written report states unambiguously that Suso saw a seraph and not Christ. But in a painted representation of the vision the body of Christ is that of a seraph (fig. 2). Can one imagine more liberty for art than that permitting a transformation of the most sacred body of Christ for the purpose of giving a visual interpretation of an entirely personal experience? The miniature originated in the very center of Suso's sphere of activity. Possibly, it was intended as a parallel to the stigmatization of St. Francis, among the representations of which analogue combinations of Christ and the seraph occur. Two more²¹ examples of representations of the Incarnation and the Virgin's Compassion may stress the point that religious art did not necessarily report facts, but might visually comment on them, or interpret them. When a *Bible moralisée* showed St. Gabriel presenting the Babe to the Virgin, everyone knew that the representation did not report the facts correctly, but that it attempted instead to emphasize the miraculousness of the Incarnation²². When a *Speculum humanae salvationis*²³ showed the Virgin with a sword in her side and with nails in hands and feet (fig. 3) no claim should be made that she actually bore the stigmata. The intention was to visualize the strength of her co-suffering with Christ.

Possibly Hugo used the term "emblems" for the illustrations as a warning to understand them rationalized according to the teachings of the Church, and not

20. *Vita*, ch. 46. BUEHLMANN, *Op. cit.*, pp. 90, 96 and pl.—Illustration from *cod. 322*, Stiftsbibliothek, Einsiedeln.—Suso's head is surrounded by a wreath of roses. The monogram IHS is over his heart. (ALFRED PELTZER, *Deutsche Mystik und Deutsche Kunst*, Strassburg, 1899, pp. 104 ff.) He prays: "Oh Lord, teach me that I can suffer as you like it best." According to the captions, "This image teaches man how to suffer to benefit," by exhorting him to "Learn to suffer as Christ did," to "Bear suffering with patience," to "Accept suffering willingly."

21. Comp. my article in "Gaz. des Beaux-Arts," VI, ser., vol. 28, p. 263 ff.

22. *Cod. Oxf. Bodl.* 270 b; fol. 59 v. CTE A. DE LABORDE, *La Bible moralisée*, Paris, 1911 ff, pl. 59. The miraculousness was still increased by those for whom the Incarnation resulted in immediate creation of a perfect human being; see e.g. H. ENGELGRAVE, *Lux Evangelica*, Antwerp, 1648, p. 49.

23. M. R. JAMES and BERNHARD BERENSON, *Speculum humanae salvationis*, Oxford, 1926, ch. CLIV, 1, p. 36 and fig.—JAMES erroneously (but characteristically) interpreted the nails as swords.

according to appearance. It is hard for us to realize that a winged boy, who for us is firmly associated with the meaning of Genius, Cupid or Angel, may not mean any of them, but Christ or God. Certainly some latitude in the interpretation of the teachings of the Church seems to have been needed to allow the conveyance of such meaning. But to discuss this point here would be beyond reasonable purpose. For us it can suffice that the Pope did not object to the representations, and that good Protestants found them inspiring. The context in which they belong as both subject matter and visualization is obvious; it is the concept of the love relation between Christ and an individual, but unspecified, soul²⁴. No great artist seems to have attempted to visualize it, in contrast to the theme of the relation between Christ and a specified soul, which of course is embodied in a specific person.

Known early representations of mutual relationship between Christ and an unspecified soul are of a cool temperature (fig. 4). Though the Soul is always represented as a girl and Christ may help her to undress or lie with her in bed, no one familiar with the teachings of the Church would interpret such scenes in an improper way. But after the Reformation caution became imperative. The words of the language of love could continue to be tolerated in the old and the new churches. But visible images have both greater definiteness and greater suggestive power than those which are clothed in words. Realistic visualizations of the love relation better avoided motifs which could be interpreted wantonly by bad will. The way out was open. The closer the XVI Century drew to its end the more was the representation of Christ as a boy favored in symbolical devotional imagery²⁵. Before popular psychology was also poisoned in this direction, at least love between children was interpreted as innocent. The wings give a strongly unrealistic aspect to the Christboy as well as make him look like Divine Cupid, as the impersonation of God's love. One may be inclined to ask, *is* the boy now Christ or is he Cupid? But that would be pressing matters too hard. All depends on the meaning one imparts to the copula "*is*". The words "my love" will be understood as meaning either the affect or the beloved one, according to the context. But visibly Cupid stands for either the affect or the mythological figure. Thus rationally interpreted the winged boy cannot *be* Christ, can only *be* Cupid, whether as representative of the affect as attribute of God, or as felt as True Love by man. But nonetheless Cupid can stand for Christ, when acting or suffering as only Christ, and no other human or divine person, acted and suffered. The *Pia Desideria* represent both the Savior crucified and the Fountain of Life (fig. 5 and 6) in the form of Cupid. Jesus Christ was not born a God but as God-man. The Salvation was not the work of God's love—however causative it was for the Salvation—but of this God-man. As God his love was limitless, but as God-man he was human enough for

24. BANZ, *Op. cit.*, *passim*. SPAMER, *Op. cit.*, p. 15 ff., 142 ff.

25. SPAMER, *Op. cit.*, *passim*.

the cry on the cross: "My God, My God, why hast thou forsaken me?" (Matthew 27, v. 46). Even if Hugo's poem, like Arwaker's, had addressed the Crucified as his Love, instead of addressing him as bridegroom (of course of his soul) it would not explain why theologians accepted such a representation which visually contradicts basic teachings. Words permit, as I mentioned before, an easier shifting of the implied sense than visual images do. One could sing or speak of "Love crucified"—which Hugo did not—, but to show Love instead of Christ crucified was another matter. An emblem, even in the most lenient understanding of the term, could *per se* not be allowed to present the matter referred to in a way contradicting its very essence. Certainly in some of the illustrations Cupid has to be understood as representation of God's love, and it may be, that Georg Philipp Harsdoerffer, a protestant laic, had only these in mind, when he wrote of "Hugo Hermann" (!)... "introducing God's mercy in the figure of an angel²⁶." We have no reason to suppose that the theologian Arwaker was correspondingly superficial when he did not find any fault in the images, though he criticized Hugo for having been "a little too much a poet" by inserting "fictitious stories in his Poems." The solution of the problem must lie in the general approach to, and concept of, devotional art, and in the role emotionally accorded to Love as the strongest link between God and man.

Judged by art, it seems to me as if in general in the XVI Century European mankind was beginning to lose some of the fears aroused by the concepts of a world full of demonic enemies, and of a God whose "Mercy does not limits know," but whose "Justice must have satisfaction too," because "these Attributes in equal ballance lye." Thus, in Arwaker's free but correct rendering, Hugo expounds (I, 10) the Church's doctrine about divine Justice. The relevant illustration, however, shows the winged boy as judge over a soul with Justice as plaintiff (fig. 7). Her attitude and attributes make it evident that she asked for condemnation of the accused. But he who sees the illustration will rest emotionally assured that this sweet boy cannot but be merciful. There are illustrations where the boy hides himself (II, 11; III, 12), turns away from soul (I, 7; II, 8), threatens her with swords (I, 6) or the glaring lightning (I, 12; II, 4) or even cruelly makes her drive the millstone (I, 4). That a God-loving soul may have to pass through darkest nights of pain and despair everyone knew. Corresponding motifs belonged traditionally to the cycle of illustrations of the communion between Soul and God, not less than do those of the embraces (II, 9; II, 12), of instruction (II, 15), of arrows shot toward God (frontispiece). But one desired the cool Christ of earlier times replaced by someone visualizing immediately God's love and raising hope even when in wrath. Confidence in God's love, or, to quote the Epistle to Titus (ch. 3, v. 4), in his philanthropy, filled the hearts with what appears as a new happiness and a new optimism. It was not a shallow optimism. It knew about evil and suffering and sin. But it caused the

26. *Gespraechsspiele*, vol. 4, Nuremberg, 1644, p. 203.

hearts to know better about God's love than the reasoned doctrines seem to do. Again a vision of Juliana is illuminating²⁷. She heard Christ promise "in the end I shall make well all that is not well," and Juliana stuck to this conviction of hers in spite of its conflict with the doctrine that damnation be eternal. She did not doubt that the Church is infallible, but neither did she doubt that God would fulfil his promise to her. For her, no one can know how the contradiction will be solved. Christianity would not exist without the conviction of its founders and early adherents of God's dealing with mankind not in terms of justice but of love as a "kind and tender-hearted father"²⁸. Forgiveness belongs to God's glory, and there is an interdependence through sin between God and man. "Had I not Err'd, thy Glory had been less," Hugo puts in the mouth of the Soul (I, 6). It may be judged as utterly anthropomorphic to conceive of God as subject to a conflict between justice and love in which the latter emerges victorious, and certainly so when aided by True Love of man²⁹. But, I repeat, it is wonderfully human. Which of the discussed concepts carried the most weight for the theologian in Hugo, his colleagues and successors when they accepted Cupid as a worthy representative of God, we do not know. But we can readily understand that as emotional beings they were not less susceptible to the persuasiveness of the personification than were laics. A contribution to the general large-mindedness may have been the fact that educated people knew the tradition of a miraculous conception, without a concurring father, of the mythological son of Venus³⁰. Whether this tradition had some influence or not, it is certain that in general Cupid must have appeared as a less strange and more expressive embodiment of God than a female one. Of course, a spiritual man of Hugo's time could not foresee that one day the unity of the world in which he lived would be destroyed, and the mythological and poetical figures of Antiquity would lose an organic place in it, to become, more and more, playful ornaments. He could not foresee that in the XVIII Century Cupid would be understood nearly exclusively as an erotic and morally irresponsible character.

On the other hand, Hugo could not foresee that the illustrations would have a success unparalleled in all history of devotional imagery. Copied for editions of his book in their original, or adapted, forms, or as devotional images, they remained alive for about 200 years. Conceptionally they had an even longer life through Francis Quarles' *Emblems*³¹, the most successful of the books which the *Pia Desi-*

27. XIIth *Revel.*, ch. 29, 32.

28. Clement Romanus as quoted by T. R. GLOVER, *The Conflict of Religions in the Early Roman Empire*, London, 1909, p. 149.

29. BANZ, *Op. cit.*, pp. 88 ff. ROUSSELOT, *Op. cit.*, pp. 67 ff., quotes some theologians praising Love's triumph over God.

30. E.g. EDMUND SPENCER, *The Faerie Queene*, 4-10-41.

31. London 1635.—PRAZ, *Op. cit.*, pp. 143 ff. ROSEMARY FREEMAN, *English Emblem Books*, London, 1948, pp. 114 ff.; 132 ff.—The 1861 edition was illustrated by CHARLES BENNETT and W. HARRY ROGERS, and published by JAMES NISBET and Co.—Mrs. Helen B. Head, formerly of Providence, R.I., kindly helped me in editing this paper.

deria inspired. They still influenced the illustrations of a Quarles edition of 1861. Thus a Protestant English devotional book passed on the concept of an impersonation as Cupid of God's love nearly up to our own day.

Speaking as a Protestant clergyman, Arwaker called his Jesuit author "an excellent Christian in the main." He was impressed by the absence of denominational narrowness. In our context it will be noted that Mary is not introduced as a necessary intercessor for mankind. If lovelessness is the only unforgivable sin, then Soul's relation with God is so immediate that there is hardly room, certainly no need, for an intercessor with God. The hypothesis may be allowed, that the impersonation of God as Cupid ought to appeal more to Protestants than would God in female shape, just because even the slightest allusion to a mediating role of the Virgin was excluded. Correspondingly, it might appear as probable that the designer of the Cooper Union drawing was a Catholic.

RUDOLF BERLINER.



FIG. 7. — BOËTIUS A BOLSWERT.
Christ as judge over a soul, engraving,
Antwerp, 1624. — From H. Hugo's,
Pia Desideria. Courtesy of the Metropolitan
Museum of Art, New York.

EXTRAITS DU JOURNAL INÉDIT DE PAUL SIGNAC

III

1898-1899*

***L**E journal que Paul Signac a tenu de décembre 1898 jusqu'en mai 1899 le montre surtout sous l'aspect d'un « critique d'art ». Alors que précédemment il avait confié surtout à son journal des idées sur sa propre méthode — idées qui se cristalliseront dans son ouvrage De Delacroix au Néo-Impressionnisme, à paraître en 1899 — il semble, ce manuscrit une fois terminé, regarder autour de lui et évaluer les efforts des peintres de sa génération (sans parler des maîtres du passé qui lui sont particulièrement chers, Corot, Jongkind, etc.). En examinant ainsi l'art du présent et du passé immédiat, il porte des jugements d'une justesse étonnante et qui, après plus d'un demi-siècle, n'ont rien perdu de leur valeur. Bien au contraire, ces notes de Signac nous permettent pour ainsi dire d'assister au remuement du monde artistique à Paris au tournant du siècle. Et nous y assistons par le truchement d'un homme particulièrement avisé car, en dépit de sa conviction*

* D'autres extraits du même journal ont paru dans la "Gazette des Beaux-Arts", juillet-sept. 1949, pp. 97-128 (trad., pp. 166-174), et avril 1952, pp. 265-284 (trad., pp. 298-304).

que seul le divisionnisme mène au salut artistique, Signac est capable d'analyser avec détachement les œuvres d'un Edouard Vuillard, d'un Maurice Denis et de tant d'autres. Il est même trop intelligent et trop honnête, malgré son parti pris violent, pour permettre à ses amitiés personnelles d'influer sur ses jugements. C'est ainsi que ces pages révéleront ses opinions sur l'œuvre d'un de ses meilleurs amis,

Théo van Rysselberghe, homme charmant et camarade dévoué qui, bien que membre du petit groupe néo-impressionniste dont Signac était le chef depuis la mort de Seurat, n'arrive pas à satisfaire les hautes exigences de l'auteur de ce journal.

La partie centrale du journal de Signac pour 1899 est consacrée à une exposition dont l'importance historique n'a pas encore été suffisamment reconnue. Elle eut pour but, à un moment où tant de courants contradictoires semblaient semer la confusion, d'établir l'apport de la génération nouvelle, celle qui succéda aux impressionnistes. Pour cette manifestation décisive, la génération de Signac se groupa autour du seul homme qui était resté en dehors de tous les mouvements et avait poursuivi dans l'isolement un effort magnifique, Odilon Redon **. Comme le dira André Mellerio, auteur de la préface du catalogue : « Un certain nombre de



FIG. 1. — Paul Signac avec sa femme dans son atelier, rue de la Fontaine. Photographie, Paris, vers 1900.

peintres, ayant manifesté séparément ou par groupes, ces dernières années, aux Indépendants, chez [le marchand] Le Barc de Boutteville, etc., viennent de se réunir. Leur exposition... cherche à concentrer l'ensemble des tendances contemporaines.»

Alors que le journal de Signac nous fait assister aux préparatifs de cette exposition, il apporte aussi des renseignements sur le différend de plus en plus aigu qui

** Sur les rapports de Redon avec la génération nouvelle, voir notre article sur cet artiste à paraître dans le volume de 1951 de la "Gazette des Beaux-Arts", dont la publication ne va plus tarder.



FIG. 2. — VUILLARD. — Scène de jardin, décoration, 1898.
Ancienne collection du Prince Bibesco, Paris. (Photo. S. W. Newberry, London.)

le séparait de son ancien ami Camille Pissarro. Signac avait connu Pissarro en 1885 chez Armand Guillaumin (qui a eu peut-être plus d'influence sur le jeune Signac que le tant admiré Claude Monet). A son tour Signac lui amena Georges Seurat. S'intéressant vivement aux œuvres et aux théories de ces jeunes peintres dont il aurait pu être le père, Camille Pissarro ne tarda pas à devenir un partisan de leur divisionnisme, ce qui entraîna un changement radical de sa facture et de sa palette. C'est à ce moment-là que Pissarro devait reconnaître franchement le rôle de porte-parole joué par Signac lorsqu'il lui disait dans une lettre : « Tout le poids du Néo [-Impressionnisme] vous pèse sur les épaules ! On n'attaque pas Seurat parce qu'il est muet. On me dédaigne comme l'on fait pour les vieux gâteaux ; mais vous, dame, on mord, sachant que vous êtes rageur. » Cependant, incapable de se soumettre à la stricte discipline du divisionnisme qui entravait la spontanéité de son expression, Camille Pissarro devait bientôt s'en dégager. Depuis ce moment, des malentendus n'ont pas cessé de s'accumuler entre les deux peintres, Pissarro jugeant assez sévèrement l'évolution de Signac alors que celui-ci éprouvait une forte amertume sur la défection de cet adhérent de la première heure. Cette amertume se reflète d'une manière non déguisée dans les pages de son journal tandis que les lettres de Camille Pissarro à son fils Lucien*** ne sont guère plus tendres au sujet de Signac.

Les extraits du journal de Signac publiés ici débutent par des passages relevés d'un petit carnet où il nota ses impressions lors d'un voyage à Londres au printemps de 1898, voyage qu'il entreprit pour revoir encore les toiles de Turner, sans doute pour la préparation de son ouvrage *De Delacroix au Néo-Impressionnisme*. Ce petit carnet porte le numéro IV C. Il aurait dû prendre sa place entre les pages du Carnet IV B qui s'étend de décembre 1897 à décembre 1898. Le carnet IV B est suivi par le carnet V dont les extraits suivent ici les notes prises à Londres. Il existe encore un autre carnet, tenu en 1900-1901 dont George Besson a publié des fragments dans "Arts de France", numéros 11-12, 1947.

Comme pour les extraits que j'ai présentés ici auparavant, je publie ceux des carnets IV C et V grâce à la bienveillance de Mme Ginette Cachin-Signac et à l'amitié de George Besson, confident et exécuteur testamentaire de Paul Signac.

JOHN REWALD.

*** Editions Albin Michel, Paris, 1950.

CARNET IV C

Voyage à Londres, mars 1898

Dimanche, 27 mars 1898.

Un peu de soleil; les dunes sont ici très hautes et par leurs courbes entrelacées prennent des effets fantasques, imprévus.

Embarquement à Boulogne. Belle traversée. Il reste un peu de houle et il vente frais. La mouette qui passe au-dessus de nous : vert pomme reflétant la mer. Arrivée à Folkstone; de la brume et de la pluie. C'est toujours du Turner, cette ville enfumée, sous des clochers, des tourelles, des viaducs. Dans la foule qui attend sur le pier, les rouges qu'on ne voit pas en France éclatent, des soldats, des enfants et des femmes.

Londres, lundi 28 mars.

National Gallery. Une rapide promenade pour débrouiller l'ensemble. Pas la fatigue du Louvre; le décor est sobre, les tableaux sur un ou deux rangs, espacés, le plancher n'est pas ciré — on peut « voir ». Vite un coup d'œil d'ensemble aux Turner. Dès 1834 il se dégage du noir et recherche les plus belles colorations : la couleur pour la couleur. On le dirait affolé, il semble qu'il veuille rattraper le temps perdu. Il a cinquante-cinq ans au moment où il commence à voir véritablement clair. — Comme cela peut nous donner de l'espoir.

L'après-midi promenade tragique sur la Tamise, par brume et pluie. C'est admirable d'horreur.

Mardi, 29 mars.

Visite sérieuse aux Turner. — Voir les notes au catalogue. En somme, dès 1830 il se libère de toute teinte sombre. Sa couleur vibre; les tableaux sont composés, le clair-obscur ménagé. C'est la toute-puissance pondérée. Puis, douze ans plus tard, il sacrifie tout à la couleur. Ce qu'il perd en pondération, il le gagne en éclat pur et harmonieux.

Son influence sur Delacroix est incontestable. Certainement en 1834 le maître français a étudié et compris Turner. Des tons, des teintes, des harmonies que j'ai vus dans Delacroix, je les retrouve dans Turner. Les figures sont traitées avec la même liberté.

La conclusion, c'est que nous sommes liés par la réalité et que, pour atteindre la puissance, il faut nous libérer. Ne plus peindre que des motifs qui ne peuvent poser, des harmonies imprévues.

Dans Constable noté la division. Ne plus peindre des ciels unis et bleus. C'est se priver de tout idéal et retomber dans la banalité que de copier. Même quand nous croyons copier [la nature], nous ne réussissons qu'en nous éloignant de la réalité. On ne peut varier qu'en créant — plus on est fort, plus on varie.

*
**

[*A son retour à Paris Signac envoya, le 18 avril 1898, la lettre suivante à son ami Angrand, à Rouen :*

« Je reviens de Londres enthousiasmé de ce que j'ai vu : les marbres du Parthenon, des bas-reliefs assyriens (la fameuse Chasse aux lions), des fresques intactes de Ghirlandajo, du Pérugin, du Pinturricchio, de Signorelli; des cartons aux teintes pures et fraîches de Mantegna et de Raphaël, des centaines de dessins de maîtres... et les magies inconnues de Turner. — O, ami, si vous voulez savoir ce qu'est un peintre libre, embarquez-vous à Dieppe à deux heures, vous êtes pour dîner à Londres, le lendemain vous allez à [la] National Gallery et vous pouvez repartir le soir même, ayant pris, pour vos deux louis, la plus utile leçon de peinture que soit. Lorsque vous viendrez à Paris — mais ne ferez-vous pas mieux d'aller à Londres — je tâcherai par des schémas et des photos de vous initier aux splendeurs du grand Turner. — Trois périodes dans sa vie : il est enchaîné — il lime ses chaînes — et (à cinquante-cinq ans) il commence à être libre. Et alors ces toiles : Pluie, Vapeur et Vitesse, le Soir du Déluge, le Matin après le Déluge, Napoléon exilé parmi les rochers. Ce ne sont plus des tableaux mais des polychromies, des pierreries, la peinture, dans le plus beau sens du mot. »]

*
**

ALBUM V

Paris, 13 décembre 1898 - 20 mai 1899

Paris, 13 décembre 1898.

Quel triste réveil à Paris, ce matin [après retour de St. Tropez]. Il est sept heures et demie et il ne fait pas clair; la pluie tombe et de notre fenêtre je n'aperçois que les toits et les cheminées lamentables. Et j'évoque le réveil des belles journées à St. Tropez. — Dans la belle lumière dorée, la ville surgissant entre les feuilles jaunes des arbres des Lices et le bleu tendre de la mer; les collines encore



FIG. 3. — VUILLARD. — Jardin public, décoration, 1894.
Collection de Mr. et Mrs. William B. Jaffe, New-York.

dans l'ombre sur lesquelles couvent des légers brouillards... Et au lieu de cette tour Eiffel, désolante dans cette pluie, la pimpante silhouette de Grimaud, toute baignée de soleil, dominant la plaine vaporeuse.

14 décembre 1898.

Chez Durand-Ruel, visite de retour : un très beau Monet de 1866, une *Femme au gant*, des taches claires et vigoureuses sur un fond noir, qui montre quel prestigieux Carolus Duran il aurait fait. On montre de lui, chez un autre marchand, un *Bord de la Seine dans le brouillard*, plâtreux et balayé. C'est une toile récente qui n'a rien de commun avec la délicatesse et la légèreté des effets analogues de l'époque d'Argenteuil et de Vétheuil.

Bien secs et bien tristes aussi les derniers Pissarro de l'Avenue de l'Opéra. Il vient de louer un appartement de la rue de Rivoli pour peindre les Tuileries, vues de sa fenêtre... comme toujours. Il ne varie guère ses motifs¹.

15 décembre 1898.

Convoqué par Vuillard pour causer de notre future exposition. Il me mène chez Redon, autour duquel nous devons nous grouper, paraît-il. Ce serait [le comte Antoine de] La Rochefoucauld qui avancerait les fonds. Je suis étonné de la rentrée en scène de ce mécène intermittent².

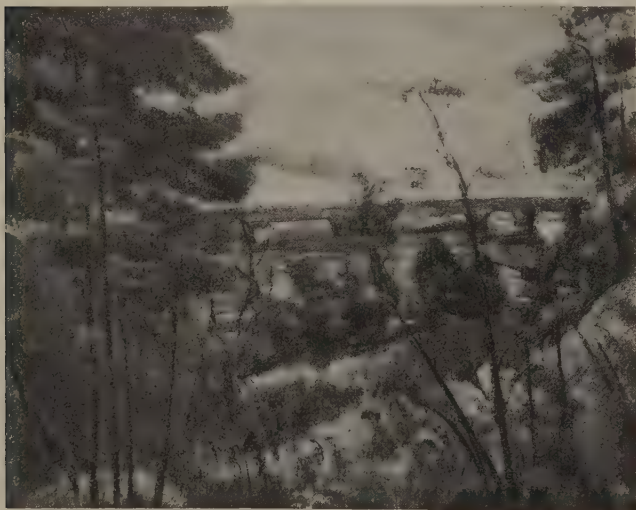


FIG. 4. — CÉZANNE. — Paysage d'Auvers, vers 1873.
Ancienne collection Paul Signac.

16 décembre 1898.

Un mot de Renoir à son retour de Hollande. Comme on lui demandait son avis sur les quatre-vingts Rembrandt qu'il a vus là-bas, il répond : « J'ai

1. Souffrant d'une chronique inflammation des yeux, Pissarro ne pouvait travailler dehors dès qu'il y avait du vent et avait dû se résigner à peindre des vues de Paris de derrière les fenêtres de divers logements.

2. Sur le rôle de La Rochefoucauld voir la lettre de Signac à Pissarro de déc. 1893 (C. PISSARRO, *Lettres à son fils Lucien*, Paris, 1950, pp. 319-320) et le Journal de Signac du 30 sept. 1894.



FIG. 5. — SEURAT. — Paysage, vers 1885.
Ancienne collection Paul Signac, collection Alexander Lewyt, New-York.

vu un beau Velasquez. » Est-ce possible qu'un si grand artiste, le beau peintre des teintes, n'ait rien compris au beau peintre des tons et fasse, pour amuser la galerie, des mots aussi stupides, comme un vilain soireux qui cherche pendant l'acte les sottises qu'il débitera dans les couloirs pendant l'entr'acte?

Le gentil Vuillard nous a donné rendez-vous, à Théo [*van Rysselberghe*] et à moi, pour aller voir des décorations murales qu'il a faites pour des salons mondains³. Il nous mène d'abord visiter la plus récente. Et dès l'entrée dans ce salon, nous sommes saisis par l'harmonie de ses deux panneaux. Vraiment, jusqu'ici, n'ayant vu de lui que des bouts de toiles ou des panneaux, dans des arrière-boutiques de marchands de tableaux, je n'avais pu apprécier son talent. Je le lui dis : je ne le connais que d'aujourd'hui.

Ce qu'il y a surtout de remarquable dans ces deux panneaux, c'est l'intelligente façon dont ils se relient à la décoration de la pièce. Le peintre est parti des teintes dominantes des meubles et des teintures qu'il a répétées dans ses toiles et harmonisées avec leurs complémentaires. Ces panneaux sont faits à la colle et cette matière donne des teintes qui s'unissent à merveille à celles des étoffes et des tapis.

3. Il n'est malheureusement pas possible d'identifier ces décorations ; voir fig. 2 et 3.

Il semble que la peinture à l'huile détonnerait davantage. — Vraiment, ces panneaux ne semblent pas être de la peinture : on dirait que toutes les teintes de l'ameublement se sont réunies là, sur ce coin de mur, et précisées en belles formes et en beaux rythmes. C'est à ce point de vue absolument réussi, et c'est la première fois que dans un intérieur moderne je ressens cette impression.

Vuillard cause de tout cela très intelligemment. On voit qu'il aime son art et qu'il sait où il va. — Véritablement, jusqu'ici je n'avais pas compris le grand artiste qui est en lui, et cette leçon me sera utile.

Les deux autres décorations qu'il nous mène voir ne sont pas aussi réussies.



FIG. 6. — PISSARRO. — Les Moutons, Eragny, 1888.
Ancienne collection Paul Signac.

C'est la transition pour arriver à celles que nous venons d'admirer, et à ce point de vue elles sont intéressantes. Les formes en sont plus précises et par cela même gênantes; dans la lumière il est alors véritablement libre. Et puis, elles sont plus foncées et dans ces intérieurs sombres ne créent pas assez de lumière. Il a chez Natanson deux panneaux à contre-jour, absolument invisibles, car il n'a pas tenu compte de l'obscurité causée par le contraste lumineux de la fenêtre — et s'en est tenu à une gamme trop foncée.

18 décembre 1898.

Diner hier chez le bon Verhaeren. Il me raconte l'impression qu'il a ressentie devant l'exposition Rembrandt, plus forte, dit-il, que celle éprouvée à Bayreuth [aux opéras de Wagner]. On aime le peintre Rembrandt et on apprend à aimer l'homme devant ses œuvres ainsi réunies... Comme je raconte à Verhaeren le mot imbécile de Renoir, il me fait part de l'écœurement qu'il éprouve, lui aussi, à entendre ainsi peintres et littérateurs se débiter et blaguer tout. « Je ne ris jamais de leurs bons mots », hurle féroce le grand, honnête Verhaeren.

Promenade lugubre, par la boue et la pluie, dans la plaine de Courbevoie, pour

faire d'inutiles visites. Décidément, je ne puis m'accoutumer à ce triste climat et je souffre bien de l'absence du soleil.

20 décembre 1898.

La " Libre Parole " a ouvert une souscription au bénéfice de la veuve du colonel Henry, l'auteur reconnu du faux destiné à prouver la culpabilité du malheureux Dreyfus, et en quatre jours a reçu plus de 70.000 francs. L'argent afflue toujours, avec des cris de mort contre les juifs et contre ceux qui essaient de réagir contre l'antisémitisme. Nous en sommes là ! Pour tâcher d'oublier et pour sortir de tant de merde, je passe mon après-midi au Panthéon devant les nouvelles décorations de Puvis [de Chavannes]. Sauf la dernière, vue au Champ de Mars, *Sainte Geneviève veillant sur la ville*, il me semble que je préfère les anciennes.

23 décembre 1898.

Vollard vient pour m'acheter mes Cézannes. Je refuse de lui vendre le plus grand ⁴, mais je consens à lui changer la petite nature morte et c'est avec joie que je rapporte un joli petit Renoir — un rien, une tête de femme, un rose, un bleu, un jaune, mais c'est tout Renoir et son charme — deux aquarelles de Jongkind, et un Seurat du début de la division, qui était à la traine depuis des mois dans la boutique de Vollard ⁵.

25 décembre 1898.

Visite de trois juifs, de gros, qui viennent, envoyés par Moline, pour acheter le Degas. Ils le trouvent un peu cher, mais veulent absolument emporter pour 1.500 francs le Cézanne et le Guillaumin. — Devant leur insistance de millionnaire, je dois leur répondre sèchement que je ne suis pas marchand de tableaux. Ce sont bien là des gens faits pour racheter très cher les œuvres d'art acquises pour rien, quinze ans plus tôt, par les véritables amateurs. Ils ne regardent chez moi que les tableaux aux noms cotés et passent indifférents devant les Seurat, les Luce et les Cross qu'ils pourraient avoir pour quelques cents francs.

Comme l'un me demande brutalement : « Vous êtes élève de Pissarro ? », je dois lui répondre : « Non, c'est Pissarro qui est notre élève », lui montrant un tableau « pointillé », *les Moutons* [fig. 6], du temps où, enthousiasmé par la division, le maître venait à l'atelier s'enquérir de notre technique, des moindres détails.

4. Signac avait acheté cette toile directement chez le père Tanguy en 1884, lorsqu'il avait vingt et un ans, et a refusé toute sa vie de s'en séparer (fig. 4).

5. Peut-être le petit panneau (fig. 5).

Il fallait à cette époque que je lui explique, touche par touche, les divers éléments de nos toiles et, retourné à Eragny, il en faisait son profit. Que les temps sont changés; il passe maintenant la moitié de sa vie à nous débiter⁶.

1899

6 janvier 1899.

Je vais chez Maurice Denis, à Saint-Germain, pour nous entendre au sujet de cette exposition que nous voulons tenter, réunissant les différents groupes de peintres qui depuis quinze ans se sont manifestés en dehors de l'art officiel : le groupe néo-impressionniste, le groupe symbolique (Denis, Vuillard, Bonnard, etc.), le groupe coloriste (André, Valtat, d'Espagnat), les isolés : Lautrec, de Groux, Anquetin (groupe Michel-Ange), les dessinateurs : Steinlen, Hermann-Paul, Heidlinck [?], quelques élèves de Gustave Moreau, etc.⁷.

En attendant le déjeuner, Denis me montre ses toiles. Il a en train toute une décoration pour une chapelle, mais ce n'est encore que frotté et on ne peut guère juger de l'effet. Les cartons terminés prouvent qu'il cherche à être plus précis, moins lâché, mais en ce faisant il semble devenir plus banal. Il est très pris par l'idée de décorer des murailles et dit qu'il fera tout pour en obtenir. Est-ce pour cela qu'il a envoyé cinq francs et sa signature à la souscription de la "Libre Parole"? Est-ce pour plaire aux Lerolle, Cochin et autre cléricailles?

Il me montre aussi ses toiles récentes, rapportées d'Italie et de Bretagne. Toujours le même goût d'arrangement, la même intelligence. Des effets très variés, les plus gris et les plus colorés, mais ceux-ci, durs et secs, acides, désagréables, montrent qu'il est plus facile de manier le brun et le noir que le bleu et le rouge. Il a peint une terrasse italienne, avec un sacré ciel bleu en papier peint qui forme le plus désastreux accord avec des verdure inharmonieuses.

Sont là aussi un critique d'art, André Mellerio, loquace, peu renseigné, mais ouvert et aimable, et le peintre Paul Sérusier qui part pour inscrire « sur les murailles d'Alençon les saintes mesures esthétiques » qui lui ont été communiquées dans ce fameux couvent de Bohême où il passa une saison dernièrement⁸.

6. Dès 1889 Pissarro devait se dégager du divisionnisme dont la technique « m'enlace et empêche la spontanéité de la sensation à se produire », comme il disait. Dès ce moment-là se produisirent entre lui et Signac toute une série de malentendus; voir notamment l'échange de lettres entre Pissarro et Signac de janvier 1894 (C. PISSARRO, *Lettres à son fils Lucien*, Paris, 1950, pp. 328-332). Dans son étude *De Delacroix au Néo-Impressionnisme*, publiée en 1899, Signac expliquera d'une manière assez diplomatique et moins acrimonieuse que dans son journal la défection du vieux maître.

7. Parmi les artistes nommés ici, Lautrec, de Groux, Anquetin, Steinlen et Heidling [?] ne participeront pas à l'exposition, ni les élèves de Moreau non plus (sans doute Matisse, Rouault, Marquet, etc.), alors que d'autres, non nommés, se joindront aux participants.

8. Voir à ce sujet le journal de Signac du 12 avril 1897.



FIG. 7. — SIGNAC. — Port-en-Bessin, l'Epi, 1833.
Ancienne collection Félix Fénéon.

9 janvier 1899.

Il paraît que le pauvre Lautrec est devenu fou. Déjà l'an passé il avait eu des crises de démente que l'on avait cachées. Mais cette année il est dans un tel état que sa famille vient de le faire enfermer. Cette folie causée par l'alcool se manifeste par l'érotisme. Cela a commencé par une noce de plusieurs jours lors des fêtes du jour de l'an pendant lesquelles... Il traînait de café en café en compagnie d'un modèle qui le dirigeait comme un petit enfant. Puis les crises sont venues et il a fallu l'enfermer dans son atelier. Lors d'une visite que lui a faite son ami Maurin, il lui a proposé de se déshabiller tous les deux et de coucher ensemble, se réservant le rôle passif. Puis, dans une exaltation, il a saisi un tisonnier rouge du feu et l'a tenu dans sa main jusqu'à ce que les chairs grillaient, et encore ne voulait-il pas le lâcher; il a fallu le lui arracher⁹.

9. Dès 1897 Lautrec avait montré des signes de désordre mental et physique. Dû à ses excès alcoolique, son état devait s'empirer rapidement. A la fin du mois de février 1899, six semaines après que ces notes furent écrites par Signac, la mère de Lautrec a dû faire enfermer son fils dans une maison de santé à Neuilly. Il la quitta le 17 mai suivant sans être pourtant guéri.

12 janvier 1899.

A l'Ecole des Beaux-Arts, exposition de Boudin. Trop de toiles, trop d'horizons au tiers de la toile, trop de ciels vides. Malgré l'encombrement causé par la multitude de tableaux exposés par des marchands ou des amateurs intéressés, on peut remarquer quelques anciennes belles toiles, des années 1865-1875. Il y a là surtout une vue de Bordeaux, aux quais mouvementés, à la rivière couverte de bâtiments, au ciel gros et crayeux, versant des lueurs livides sur la ville, qui est une très belle œuvre. C'est gris, blond, nacré, vibrant, comme les Pissarro de la bonne époque. Cette toile — et d'autres de ce genre — n'a rien de commun avec la foule de toiles de commerce, sèches et plâtreuses, parmi lesquelles elles sont noyées. De jolies notations au pastel et à l'aquarelle. Lui, il aimait bien les bateaux et savait les dessiner. Mais comme cette expérience nous prouve qu'il ne faut pas se spécialiser : varier ses effets, ses arrangements, faire des tableaux et non des études.



FIG. 8. — VUILLARD. — Le Modèle, vers 1895 [?].
Ancienne collection Paul Signac.

13 janvier 1899.

Les peintres rappellent pour notre exposition. Vu Albert André qui me raconte que Renoir, pour lequel il travaille, n'a plus sur sa palette que des terres, vertes, brunes et rouges, et qu'il signale que le plus mauvais tour que les impressionnistes aient joué à la jeune génération, ce fut de leur enseigner à ne peindre qu'avec des couleurs intenses. Et voici Pissarro qui lui aussi chante la gloire des boues; et Monet aussi qui peint blanc, crayeux et plat. Cette faillite est, ou de la sénilité ou le désir de s'assagir, la croyance de se rapprocher de la tradition, ou le besoin de pro-

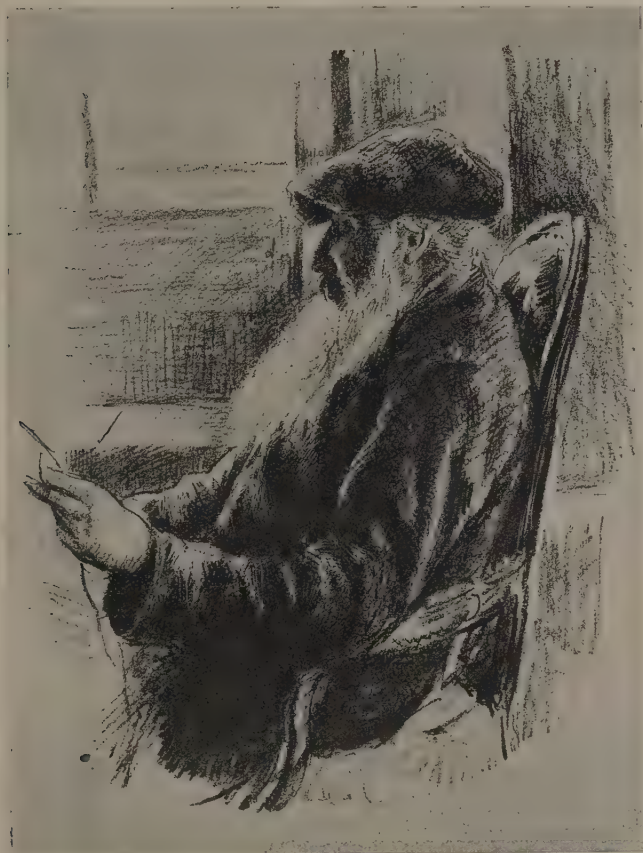


FIG. 9. — LUCE. — Portrait de Camille Pissarro, lithographie, 1895-1900.
Collection F. Luce, Paris.

ainsi? Veut-il nous étrangler jésuitiquement ou veut-il donner un coup de sonde pour voir sur quel fond il doit mouiller? Voici Sisley qui meurt, épouvantablement, du chancre du fumeur. Durand sent-il que les impressionnistes vieillissent et cherche-t-il quels seraient leurs successeurs?

2 février 1899.

Chez Redon pour notre exposition; un étrange couple : l'homme, un tel dit *de Calda*, spirite, satanique, etc. Sous d'hypocrites lunettes un regard effroyable de moine pédéraste. La femme cite sainte Thérèse et ne semble pas non plus dépourvue de canaillerie. Ils sont comme cela des tas qui défilent chez Redon, croyant trou-

duire vite. En tout cas —
tenons bon!

15 janvier 1899.

A quelques jours d'intervalle, Durand-Ruel et Vollard sont venus à l'atelier et ont dit la même chose devant une toile de mes débuts, à l'époque où j'étais certainement influencé par Monet : « Ah! si vous aviez continué à peindre comme cela! » Voilà ce qu'il leur faut, de la resucée! Tout ce qui est neuf les effare¹⁰.

27 janvier 1899.

Chez Redon pour notre exposition. Nous y recevons une lettre de Durand-Ruel, nous offrant gratuitement trois de ses salles pour y installer notre exposition. Quel intérêt a-t-il à agir

10. Pour un tableau de cette époque, voir fig. 7.



FIG. 10. — SIGNAC. — Une Calanque à Saint-Tropez, 1896.
Collection particulière, New-York.

ver en lui un être fantastique qu'on pourrait exploiter, ou un roublard avec lequel on pourrait s'associer. Ils disparaissent vite lorsqu'ils voient qu'il n'y a là qu'un bon et simple faiseur de blanc et noir.

4 février 1899.

Théo [*van Rysselberghe*] a été voir Lautrec. Il est décidément fou. Il lui a confié sous le sceau du secret qu'il avait trouvé un excellent mode de peindre, tout à fait nouveau, et dont il se trouvait très bien : délayer ses couleurs dans

un mélange de foudre et d'éther. — Puis, il l'a fait assister au domptage d'un éléphant en carton : il fait longuement chauffer un fer rouge, puis s'approche de la bête en imitant le barrissement, se recule prudemment, imite enfin le numéro complet. Lorsque la barre se refroidit, il la fait rechauffer et recommence. Il a aussi proposé à Théo de le fondre en or. — Puis, il est sorti avec lui, vêtu d'un pantalon rouge, abrité sous un gros parapluie bleu et ayant dans ses bras un chien en faïence. Le matin il était allé chez Durand-Ruel, accompagné d'une femme, tendant son chapeau et demandant un louis pour payer « madame avec qui je viens de passer la nuit ».

7 février 1899.

Maurice Denis vient me voir. Comme il est fin et diplomate ; il sait plaire, complimenter et vous interroger sur ce qu'il désire savoir. Je lui fournis tous les renseignements techniques qu'il me demande sur ma peinture et lorsque je lui demande de quelle manière il se documente d'après nature, il me répond par cette phrase énorme : « Mon art comporte de grands travaux préparatoires d'après une méthode qui m'est personnelle. » En somme, je crois qu'il a été pris au dépourvu par ma question. Tout autre a été le bon Vuillard auquel j'ai fait un jour la même question et qui m'a tout dit, tout montré, jusqu'au moindre croquis¹¹. Il est logique que

11. Vuillard et Signac semblent même avoir fait un échange ; Signac possédait un très beau *Nu* de Vuillard peint sur carton (fig. 8).

Denis ait signé la liste de la "Libre Parole" et Vuillard celle de "l'Aurore"¹².

21 février 1899.

Avec Luce chez Pissarro dans son appartement de la rue de Rivoli d'où, toujours de sa fenêtre, il peint les Tuileries. — Au mur, d'anciennes toiles de lui montrent combien ses dernières sont inférieures. Vraiment, dans ces tons boueux, sales et plats, il n'y a plus aucune des qualités du beau coloriste qu'il était; il n'y a pas davantage le charme et la splendeur du beau spectacle qu'il a sous les yeux. Parce bel après-midi d'hiver la lumière orangée dore tout le paysage : les ombres bleues s'allongent et contrastent avec les teintes chaudes de la lumière, ou se dégradent avec elles. Dans ce beau décor, les taches multicolores des foules. Et tout cela était si bien dans la note « impressionniste » de vie et de lumière et de couleur ! On est tout attristé quand, quittant la réalité de la fenêtre, on retombe dans l'interprétation lugubre du vieil artiste. — Et de caractère et de santé il est cependant toujours jeune et robuste¹³.

C'est, en rentrant, une joie de revoir ensuite chez Bernheim les jolis et pimpants Sisley des années 1877 : bords de Seine, Louveciennes, Sèvres, Saint-Cloud. C'est, posés d'un pinceau alerte, des rouges, des bleus, des verts, des jaunes, des violets, toute la gamme chantante de la palette impressionniste.

Nous venons de voir en passant, à la succursale Bernheim de l'avenue de l'Opéra, les plus récents Monet qui n'ont certes pas le charme de ces anciens Sisley. — C'est singulier, cette fin de l'impressionnisme dans le noir, le jus et le plat; tout ce qu'il avait combattu dans les années de jeunesse et d'ardeur, il semble le rechercher à la fin de sa carrière — lassitude, recherche de la facilité, un besoin de renouveau qui vous fait tomber dans l'ancien ?

3 mars 1899.

Ce qui est une véritable ignominie, c'est la devanture de Du-

12. Journal où Zola et Clemenceau menaient la lutte pour la revision du procès Dreyfus.

13. Voir fig. 9.



FIG. 11. — CROSS. — Paysage près de Cannes, 1894.
Collection de Mrs. William D. Vogel, Milwaukee.

rand-Ruel. Tandis que [du côté de la] rue Laffitte sont exposés des Monet, des Pissarro, rue Lepeletier sont exhibés des Moret, des Maufra, des Loiseau — pastiches, mal fichus du reste, des maîtres impressionnistes. Tout y est : le motif, la facture, les différents genres : brume, soleil, gelée blanche... Si l'on peut admettre que ce malheureux Vogler¹⁴ fasse cela pour nourrir sa famille, que penser de ce Durand, riche et considéré, le Durand de Delacroix, de Corot, des Impressionnistes, qui commet pareille infamie en lançant de tels faussaires? Mais n'est-ce pas du gâtisme, car je ne vois guère l'intérêt qu'il a à lancer sur le marché des pastiches à bas prix des chefs-d'œuvre qu'il possède. — Ne serait-ce pas plus sensé de rechercher les œuvres de ceux qui succéderont un jour aux peintres qu'il a menés au triomphe?

15 mars 1899.

C'est accroché chez Durand — et l'ensemble de l'exposition paraît réussi. En somme, il y a presque tous ceux qui depuis quinze ans ont, en dehors des Salons officiels, essayé quelque effort nouveau¹⁵.

Quand, de nos salles, on passe [chez Durand-Ruel] à celles où sont accrochés les Manet et les Impressionnistes, on est tout surpris de l'aspect juteux et « musée » de ces toiles qui, il y a vingt ans, comparées à celles de leurs devanciers, firent le même effet. J'ai sorti des Sisley et un Ziem que j'ai posés sous nos toiles : il n'y avait plus de couleurs et ils semblaient des tableaux d'un autre siècle. Il est donc logique que nous héritions de l'antagonisme qu'ils ont eu à supporter.

Une fois de plus la haine de la couleur éclate. Mes tableaux, qui sont d'effet doux et d'harmonies un peu éteintes, trouvent un peu grâce cette année, tandis que ceux de Cross, qui rutilent et sont colorés, ainsi que l'on se rappelle les plus brillants Monet, sont absolument incompris. Durand, qui fait de grands compliments à Théo [van Rysselberghe] sur ses portraits et qui veut bien, cette fois, me reconnaître quelque talent, déclare que Cross est un fumiste et que, d'ailleurs, sous le nom de Delacroix, il expose au Salon des tableaux tout noirs, qu'il ne fait les tableaux « pointillés » que par blague et, qu'en somme, il nous compromet¹⁶.

Certaines de mes toiles font beaucoup moins bien que dans mon atelier... Cela doit tenir à l'effroyable tenture rouge sur laquelle elles se détachent. J'ai aussi essayé le beau cadre d'or de Monet. Autour des effets à dominante violette, comme mon *Mont St. Michel*, cette dorure ne fait pas mal, bien qu'elle retire de la puis-

14. Un pasticheur des impressionnistes dont certains tableaux ont été vendus comme œuvres de Pissarro, pourvus d'une fausse signature.

15. L'exposition fut ouverte le 10 mars et dura jusqu'au 31. Les participants y exposèrent par groupes : Bonnard, Denis, Ibels, Hermann-Paul, Ranson, Rippl-Ronai, Roussel, Sérusier, Vallotton, Vuillard — Angrand, Cross, Luce, Petitjean, Signac, van Rysselberghe — Redon — André, d'Espagnat, Daniel-Monfreid, Roussel-Masure, Valtat — Bernard, Filiger, de La Rochefoucauld — et trois sculpteurs : Charpentier, Lacombe, Minne.

16. De son vrai nom Cross s'appelait en effet Delacroix, mais il n'est naturellement pas vrai qu'il exposait sous ce nom des œuvres académiques au Salon officiel.

sance; mais autour d'effets dorés ou orangés elle tue tout le tableau. La théorie et la pratique s'accordent donc.

Cross a la plus belle exposition de la salle. Sa *Femme et enfant* est exquis, comme un Renoir avec plus d'harmonie. Les *Chênes lièges* sont plus souples et plus colorés que n'importe quel Monet, la facture [*pointillée*] n'est pas gênante. C'est harmonieux, bien composé, délicat; toutes les qualités qu'on peut demander à un



FIG. 12. — ANGRAND. — Porteurs de bois, dessin, 1909.
Collection particulière.

peintre sont exprimées là. Rien y fait, on s'arrête à la facture de son grand tableau, inachevé, qu'il a exposé là, honnêtement, pour le *voir* avant de le continuer — et on rit et on s'étonne.

Angrand. Ses dessins sont des chefs-d'œuvre. Il est impossible d'imaginer plus belle disposition de blanc et de noir, plus somptueux arabesques [fig. 12]. Ce sont les plus dessins de peintre qui soient, des poèmes de lumière, bien combinés, bien exécutés, tout à fait réussis. Et tout le monde passe devant sans se douter que ce

sont des merveilles incomparables. Seule la propreté de l'exécution, la beauté du dégradé, détourne un peu l'attention des visiteurs, mais personne ne sent la beauté d'âme et le génie du grand artiste qui est Angrand. Dans la presse on cite ses dessins, mais pas un critique n'a même essayé de les décrire et de signaler qu'on se trouve là en présence de quelque chose de neuf et de grand.

Tout le succès de notre salle est pour Théo [*van Rysselberghe*]. Il a d'ailleurs fait toutes les concessions qu'il faut pour cela. Ses portraits sont éminemment gracieux, ils pourraient être signés de n'importe quel peintre du Champ-de-Mars. Les chairs plates, les yeux faits d'un seul coup de pinceau, les bouches cernées, sont peints comme par Gervex. Dans les fonds et dans les vêtements seuls, des vestiges — non de division, car il n'y a pas de contraste, mais de points — subsistent, et bien inutilement. Pourquoi donc, tout en reprenant sa pleine liberté, ne profite-t-il en rien des bénéfices du contraste? S'il s'en servait pour concentrer l'effet, pour ramener l'intérêt sur la figure, sur les mains de son modèle, au lieu de le laisser s'égarer sur les parties accessoires, pour varier ses teintes et les dégrader, combien son œuvre prendrait de style. Le charme qui reste encore dans ses toiles provient justement de quelques traces de division qu'on y retrouve... C'est le sort de Cross d'être ainsi méconnu, et c'est celui de Théo de triompher ainsi, en amoindrisant les recherches de Cross. L'un a du génie, l'autre de l'adresse.

Un grand service que Petitjean a rendu à Théo en exposant son *Portrait de femme décolletée*. Avant son apparition, les portraits de Théo semblaient bourgeois, Ecole, mais dès que celui de Petitjean, si veule, si précis, a été accroché, immédiatement ceux de notre ami qui, par contraste, paru d'un art raffiné et presque intran-sigeant. En somme, chez l'un et chez l'autre, les mêmes concessions sont faites, mais avec goût et adresse chez Théo et avec bêtise et pédanterie chez Petitjean. Et puis, chez Théo il y a l'homme de goût qui vit dans un intérieur agréable, dont les modèles ont des toilettes, tandis que chez Petitjean, c'est le mur nu et la purée des confections.

L'exposition de Luce, grâce à mes efforts, se présente assez bien. Les tons violets dont il abuse souvent sont là assez dispersés pour qu'ils ne choquent pas; les motifs sont des motifs parisiens qui doivent plaire. Il remplace vulgairement des Sisley et des Guillaumin.

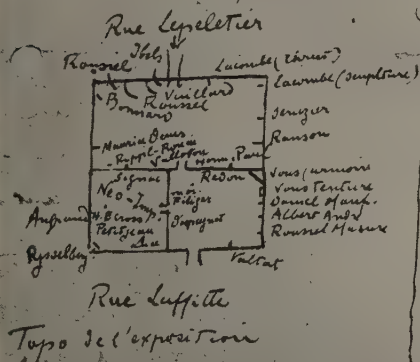
Dans une autre salle, d'Espagnat qui s'adoucit; André qui pastiche Manet, Renoir et Vuillard; les jolis échantillons de teintes de Valtat; les pastels de Redon, aux ingénieuses dispositions chromatiques et dans lesquels des tas de gens voient de la littérature, tandis qu'il ne me semble rechercher l'étrange que pour avoir l'imprévu et être libre de manier les teintes à son gré — et La Rochefoucauld ridiculement chinoisant.

Puis la salle des saints! Vuillard qui y triomphe en exprimant la joie et la douceur des choses! Une plante verte sur une fenêtre, un litre sur une table, que de beaux moyens de peindre. Et Bonnard, dont je ne puis sentir le charme, malgré

28 Mars 1899

Monther Ami

Je ne veux pas attendre la fin de notre exposition
pour vous écrire et vous dire combien votre pauvre
d'amour et votre Tenture sont admirées.
Les deux objets d'Art sont bien placés.
Le Maître Odilon Redon et moi, nous avons
trouvé bon pour qu'ils aient une place
digne de leur beauté. Vous êtes à côté
d'Odilon Redon. Filiger est encadrée
sous un de mes Tableaux. Le reste de la
salle est occupé par des peintres d'un
autre groupe mais qui ne nous gênent
guère. Daniel-Maupré, Albert André, Valtat
Roussel-Masure, d'Espagnat



Le petit-point qui en prenant de l'âge a pris en même temps la dimension d'un pain à carter, occupe à lui seul la salle voisine. Signac, et par consi-
quant les autres, se sont beaucoup mo-
difiés. Signac a ga-
agné comme peintre,
il s'est rapproché de

Monet, mais que nous sommes loin de la technique décorative, même un peu fruste de Seurat, qui avait une certaine grande, une grande sobriété et s'adaptait mieux aux compositions par grandes lignes. Enfin, les Néo vibrent et chantent à tue-tête.

FIG. 13. — Lettre d'Antoine de La Rochefoucauld à Emile Bernard.
Paris, 28 mars 1899, fac-similé.

tout le bien que m'en dit Vuillard qui dit éprouver devant le moindre panneau de son ami la sensation que lui donne une fable de La Fontaine. Je vois bien l'espièglerie de l'arrangement, l'amusant du motif, mais — contrairement aux œuvres de Vuillard — cela ne me semble pas exprimé par des moyens plastiques : la forme me paraît laide, la couleur sale, l'arrangement banal.

L'exposition de Denis le montre hésitant; lui aussi me semble prêt à faire toutes les concessions possibles. Son grand tableau, vitreux et discordant, n'a aucune des qualités de celui du Champ-de-Mars d'il y a deux ans.

Les belles teintes — dans le sombre — et l'arrangement méthodique du grand panneau de Sérusier — le rappel des taches rouges, la beauté de la matière! Il reproche à mes tableaux d'être noyés dans le blanc; lui se prive absolument de cette non-couleur. Peut-être un jour en jouira-t-il, comme il me le confie.



[Un autre rapport sur la même exposition est fournie par Antoine de La Rochefoucauld dans une lettre du 28 mars 1899 à Emile Bernard, alors au Caire ¹⁷.

« Je ne veux pas attendre la fin de notre exposition pour vous écrire et vous dire combien votre panneau d'armoire et votre tenture sont admirés. Les deux objets d'art sont bien placés. Le Maître Odilon Redon et moi, nous avons tenu bon pour qu'ils aient une place digne de leur beauté. Vous êtes à côté d'Odilon Redon. Filiger est encimaisé sous un de mes tableaux. Le reste de la salle est occupé par des peintres d'un autre genre mais qui ne nous gênent guère : Daniel-Monfreid, Albert André, Valtat, Roussel-Masure, d'Espagnat [voir plus haut, note 15].

Le petit point qui, en prenant de l'âge, a pris en même temps la dimension d'un pain à cacheter, occupe à lui seul la salle voisine ¹⁸. Signac et, par conséquent les autres, se sont beaucoup modifiés. Signac a gagné comme peintre, il s'est rapproché de Monet; mais que nous sommes loin de la technique décorative, même un peu fruste, de Séurat, qui avait une certaine gravité, une grande sobriété et s'adaptait mieux aux compositions par grandes lignes. Enfin, les Néo [-Impressionnistes] vibrent et chantent à tue-tête. C'est, je crois, ce qu'ils demandent avant tout. Signac applique bien moins rigoureusement qu'autrefois les lois — oh! combien scientifiques — de Chevreul et de Rood.

Enfin, la salle du côté de la rue Lepeletier est occupée hétéroclitement par Maurice Denis et ses invités : Bonnard, Vuillard, Roussel, Ibels, Lacombe, Sérusier, Ranson, Hermann-Paul, Vallotton, Rippl-Ronai. Denis n'a plus, hélas, sa naïveté et sa grâce candide d'autrefois. Il « pousse » davantage ses toiles, toujours habilement comprises, sans doute, mais s'objectivant trop à mon goût. Bonnard s'est déjà-

17. Cette lettre est accompagnée d'un croquis, voir fig. 13.

18. La Rochefoucauld lui-même, comme d'ailleurs Maurice Denis, s'était laissé tenter par le divisionnisme, vers 1890, mais l'avait vite abandonné.



FIG. 14. — THÉODORE VAN RYSSELBERGHE. — Portrait de Paul Signac, 1896.
Ancienne collection Paul Signac.

ponisé! On admire beaucoup Vuillard. Pour moi c'est un « peintre » doué de grandes qualités de finesse, de distinction, mais son exécution se conduit d'après les lois connues (je dirais, banales) en vigueur dans d'autres Salons... Sérusier peint à l'œuf des bretonnes dans le dessin desquelles aucun symptôme de la révolution Pont-Avenne d'antan ne se reconnaît plus¹⁹. Ranson s'est embourgeoisé et l'on peut croire que cet artiste a peut-être subi l'influence néfaste du Champ-de-Mars. Quant à Hermann-Paul, il nous sert des caricatures d'un dessin tant fouillé que serré, ficelé même. La caricature a-t-elle besoin de ces qualités-là de dessin et ne doit-elle pas être enlevée allégrement et avec toute la liberté possible de moyens?... Que dire d'Ibels qui peint à l'huile!! de Vallotton qui évolue dans une série de sujets scabreux, et de Rippl-Ronai qui barbouille des choses sans intérêt avec des sauces immondes?

19. Allusion à l'influence de Gauguin que Sérusier avait subie à Pont-Aven quelque dix ans plus tôt.

tout le bien que m'en dit Vuillard qui dit éprouver devant le moindre panneau de son ami la sensation que lui donne une fable de La Fontaine. Je vois bien l'espièglerie de l'arrangement, l'amusant du motif, mais — contrairement aux œuvres de Vuillard — cela ne me semble pas exprimé par des moyens plastiques : la forme me paraît laide, la couleur sale, l'arrangement banal.

L'exposition de Denis le montre hésitant; lui aussi me semble prêt à faire toutes les concessions possibles. Son grand tableau, vitreux et discordant, n'a aucune des qualités de celui du Champ-de-Mars d'il y a deux ans.

Les belles teintes — dans le sombre — et l'arrangement méthodique du grand panneau de Sérusier — le rappel des taches rouges, la beauté de la matière! Il reproche à mes tableaux d'être noyés dans le blanc; lui se prive absolument de cette non-couleur. Peut-être un jour en jouira-t-il, comme il me le confie.



[Un autre rapport sur la même exposition est fournie par Antoine de La Rochefoucauld dans une lettre du 28 mars 1899 à Emile Bernard, alors au Caire¹⁷.

« Je ne veux pas attendre la fin de notre exposition pour vous écrire et vous dire combien votre panneau d'armoire et votre tenture sont admirés. Les deux objets d'art sont bien placés. Le Maître Odilon Redon et moi, nous avons tenu bon pour qu'ils aient une place digne de leur beauté. Vous êtes à côté d'Odilon Redon. Filiger est encimaisé sous un de mes tableaux. Le reste de la salle est occupé par des peintres d'un autre genre mais qui ne nous gênent guère : Daniel-Monfreid, Albert André, Valtat, Roussel-Masure, d'Espagnat [voir plus haut, note 15].

Le petit point qui, en prenant de l'âge, a pris en même temps la dimension d'un pain à cacheter, occupe à lui seul la salle voisine¹⁸. Signac et, par conséquent les autres, se sont beaucoup modifiés. Signac a gagné comme peintre, il s'est rapproché de Monet; mais que nous sommes loin de la technique décorative, même un peu fruste, de Seurat, qui avait une certaine gravité, une grande sobriété et s'adaptait mieux aux compositions par grandes lignes. Enfin, les Néo [-Impressionnistes] vibrent et chantent à tue-tête. C'est, je crois, ce qu'ils demandent avant tout. Signac applique bien moins rigoureusement qu'autrefois les lois — oh! combien scientifiques — de Chevreul et de Rood.

Enfin, la salle du côté de la rue Lepeletier est occupée hétéroclitement par Maurice Denis et ses invités : Bonnard, Vuillard, Roussel, Ibels, Lacombe, Sérusier, Ranson, Hermann-Paul, Vallotton, Rippl-Ronai. Denis n'a plus, hélas, sa naïveté et sa grâce candide d'autrefois. Il « pousse » davantage ses toiles, toujours habilement comprises, sans doute, mais s'objectivant trop à mon goût. Bonnard s'est déjà-

17. Cette lettre est accompagnée d'un croquis, voir fig. 13.

18. La Rochefoucauld lui-même, comme d'ailleurs Maurice Denis, s'était laissé tenter par le divisionnisme, vers 1890, mais l'avait vite abandonné.



FIG. 14. — THÉODORE VAN RYSELBERGHE. — Portrait de Paul Signac, 1896.
Ancienne collection Paul Signac.

ponisé! On admire beaucoup Vuillard. Pour moi c'est un « peintre » doué de grandes qualités de finesse, de distinction, mais son exécution se conduit d'après les lois connues (je dirais, banales) en vigueur dans d'autres Salons... Sérusier peint à l'œuf des bretonnes dans le dessin desquelles aucun symptôme de la révolution Pont-Avennesque d'antan ne se reconnaît plus¹⁹. Ranson s'est embourgeoisé et l'on peut croire que cet artiste a peut-être subi l'influence néfaste du Champ-de-Mars. Quant à Hermann-Paul, il nous sert des caricatures d'un dessin tant fouillé que serré, ficelé même. La caricature a-t-elle besoin de ces qualités-là de dessin et ne doit-elle pas être enlevée allégrement et avec toute la liberté possible de moyens?... Que dire d'Ibels qui peint à l'huile!! de Vallotton qui évolue dans une série de sujets scabreux, et de Rippl-Ronai qui barbouille des choses sans intérêt avec des sauces immondes?

19. Allusion à l'influence de Gauguin que Sérusier avait subie à Pont-Aven quelque dix ans plus tôt.

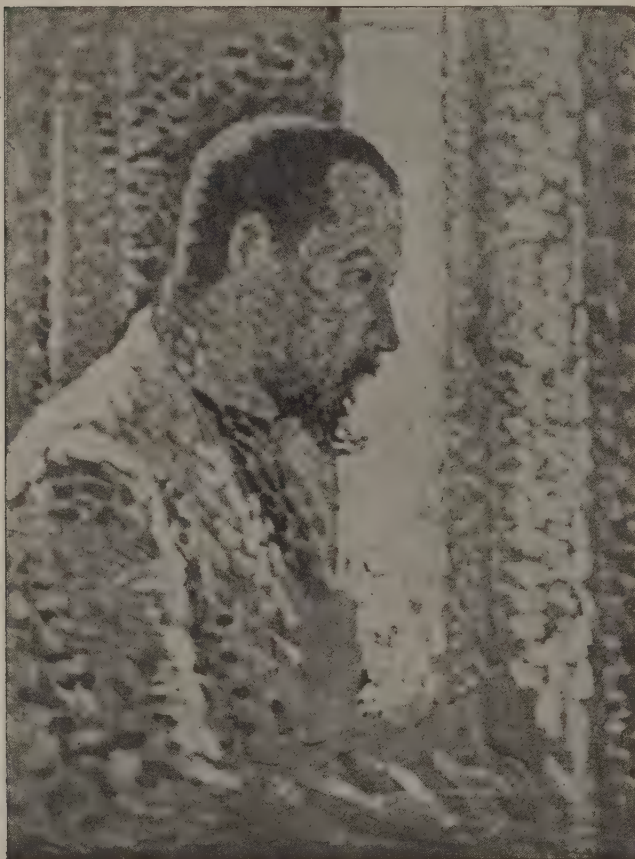


FIG. 15. — LUCE. — Portrait de Paul Signac, vers 1890 [?].
Ancienne collection Paul Signac.

J'oubliais de vous dire qu'Odilon Redon expose une série de pastels admirables, du plus merveilleux et du plus somptueux effet.

Et voilà que j'y vais, sans m'en douter, de ma petite critique d'art, écrite à un ami. Je bêche un peu les petits camarades, mais c'est en toute sincérité, sans malveillance et surtout sans conséquence. Je me rappelle la belle salle des Indépendants d'autrefois²⁰, et les débuts de Maurice Denis, de Ranson, de Sérusier, de Bonnard m'intéressaient davantage que leurs efforts actuels. Et puis, à cette époque vous y montriez l'audace de vos premières études; van Gogh était là avec le superbe décor de ses soleils, de ses Arlésiennes, de ses moissons; Seurat présentait l'innovation de son procédé dans son Cirque, dans ses Poseuses, dans son Chahut. «Le Néo-impression-

nisme m'apparaissait plus décoratif, moins soucieux de la patte... Peut-être ma vision et mon état d'esprit ont-ils changé... »

Quant au succès financier de l'exposition, Signac rapporta, le 23 mars 1899, dans une lettre à Charles Angrand : « Je suis peu retourné chez Durand. Il y a plus de trente toiles vendues (Denis, Bonnard, d'Espagnat, André, Valtat, Redon,

20. Seurat avait exposé aux Indépendants de 1884 à 1891, van Gogh de 1888 à 1891, Bonnard, Denis et Bernard lui-même y avaient exposé surtout entre 1891 et 1893. Depuis environ 1895, les Indépendants avaient été pratiquement délaissés par les jeunes, malgré tous les efforts de Signac. Les peintres y rappriqueront cependant à partir de 1901.

etc.) et pas une seule de notre salle. J'en suis très affecté, non par lucre, mais par honte de voir mes contemporains si rebels aux rythmes et aux mesures de coloristes. »]

*
**

27 mars 1899.

[Le Baron] Denys Cochin m'achète, chez Durand, le *Bassin de Flessingue*, vert et violet, pour 400 francs.

29 mars 1899.

Fait des dessins d'après les *Rivières de France* de Turner — pour la recherche des lois d'après lesquelles il a disposé ses lignes et ses tons. Quelques-unes se manifestent clairement, comme celle, par exemple, de disposer tous ses clairs ou tous ses noirs sur une même courbe [et] comme celle que Ruskin appelle loi de répétition. Il n'y aura jamais une tour, un chien, un bateau, mais deux tours, deux chiens, deux bateaux et, de fait, quand on connaît cette règle, un objet isolé choque et on se demande ce qu'il fait là. Aussi [la loi] de placer sur une même ligne trois points principaux. Par exemple : la lune et son reflet dans l'eau seraient réunis par un autre point lumineux qui sera sur la ligne verticale qui les relie.

Ce qui est plus admirable que ces principes, c'est la fantaisie avec laquelle Turner a traité tous ces paysages ; aussi quelle variété dans les détails, quelle diversité dans la composition !

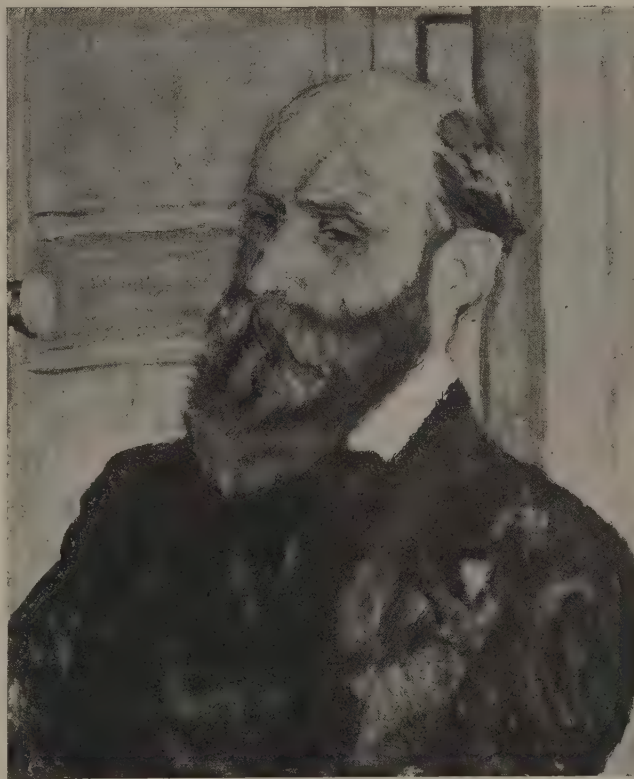


FIG. 16. — PIERRE BONNARD. — Portrait de Vuillard, 1905.
Collection particulière.

Je fais en ce moment des aquarelles au bord de la Seine — sauf les silhouettes des fonds qui varient, peu ou prou, l'arrangement général est presque toujours le même : un quai avec des chalands au premier plan, la ligne horizontale du fond, pont ou rive, et au-dessus le ciel vide, tandis que dans chacun des bords de Seine de Turner, c'est un tableau nouveau, d'une composition aussi différente qu'un Jugement dernier diffère d'une Chasse au lion. Dans ces douze planches, on ne retrouve pas deux fois les mêmes lignes.

2 avril 1899.

J'ai peu travaillé ces temps-ci, mais j'ai beaucoup pensé. De plus en plus nos moyens d'observation d'après nature me semblent précaires et le besoin de reconstituer et de créer librement me paraît indispensable. Ces aquarelles que je fais au bord de l'eau en ce moment ne me servent qu'à me rappeler quelques teintes et quelques effets que je devais pouvoir imaginer encore plus beaux.

[10 avril, départ avec Théo van Rysselberghe pour Isigny, en voiture.]

12 avril 1899.

Il fait beau; en machine et en route sur Port-en-Bessin. — Nous arrivons bien, à marée haute, les barques sont rentrées, les voiles au sec. Et pendant que je fais une aquarelle, je revois des souvenirs d'il y a déjà dix-sept ans, où pour la première fois je vins dans ce pays. Il y avait deux mois que je « faisais de la peinture », j'avais vingt ans. — L'année d'après, j'y revins et j'en remportai une quarantaine de toiles « impressionnistes »²¹. Ça consistait à empâter des rouges, des verts, des bleus et des jaunes, sans grand souci, mais avec enthousiasme.

22 avril 1899.

Revu l'exposition chez Durand-Ruel. C'est vraiment l'apothéose de l'Impressionnisme : une salle de Renoir, une salle de Monet, une salle de Sisley et une salle de Pissarro²².

C'est pour Renoir le triomphe définitif. La variété de ses recherches, la diversité de ses compositions, dans l'unité du génie. Dans cette salle on ne peut penser qu'à Véronèse. Et l'on s'étonne de ce qui a pu choquer autrefois dans ses tableaux. J'ai l'impression d'une salle du Louvre. L'époque que, pour ma part, je préfère, est celle des années 1878 à 1882. Des *Canotiers* et des *Bougival* — on dirait qu'il les a peints avec des fleurs.

21. Voir fig. 7.

22. Il y avait aussi une salle Corot.

Monet. Par suite des mauvaises couleurs employées, des vernis successifs, la fleur des plus anciennes toiles a disparu. Certains tableaux, comme les marines de Varengeville, sont morts, les valeurs ayant changé, les horizons venant au premier plan et réciproquement. Et comme dans certaines de ses toiles il n'y a nulle composition, ce qui reste n'est pas glorieux. Le beau ténor d'autrefois est aphone, le virtuose paralysé. De lui aussi la bonne époque est de 1878 à 1882 : les *Gare St. Lazare*, les *Débauches*, *Vétheuil* et *Pourville*.

Deux toiles des *Peupliers* sont encore glorieusement vivantes et chefs-d'œuvre, grâce à la belle arabesque et à la pureté des teintes pas encore souillées de vernis.

Une petite salle de Sisley. Triomphe aussi. L'ensemble en est peut-être plus somptueux que celui des Monet. Il y a là de petits paysages des environs de Paris, des années [autour de] 1874, qui sont des merveilles de coloration. D'après cette exposition rétrospective il se manifeste clairement que c'est lui qui, le premier, et le plus, divisa la touche. Aussi les tableaux traités ainsi ont-ils conservé plus de tenue que ceux de Monet.

Quant à Pissarro, il n'arrive que mauvais quatrième. D'année en année on voit la dégringolade, et dans ses dernières toiles il sombre en pleine boue²³. Il

peint le premier motif venu, de sa fenêtre, sans chercher de composition, et emploie le premier mélange venu, au hasard du pinceau, sans recherche de lumière ou de couleur. Il y a là des ciels plus plats et plus laids de teintes que ceux des pires Damoye. — De lui aussi, la bonne époque est celle de 1882-1883, Osny et Pontoise, des bleus, des verts, des rouges, des orangés, juxtaposés en hachures, se souillant peut-être au contact, mais créant des teintes d'un beau gris optique, au bénéfice d'une tendre harmonie d'ensemble et d'une unité nacrée. Mais les *Boulevards*, les *Avenue de l'Opéra*, les derniers *Rouen*, c'est véritablement le néant, la contradiction veule de toutes les recherches de sa vie.



FIG. 17. — PISSARRO. — Chalutier dans le port de Dieppe, 1902.
Ancienne collection Paul Signac.

23. Plus tard, Signac achètera pourtant une petite toile de Pissarro, très claire et vigoureuse, peinte en 1902, un an avant la mort de l'artiste (fig. 17).

Il est curieux que tous, Monet — les *Cathédrales* — Pissarro, Renoir et aussi Sisley aient ainsi renoncé depuis cinq ou six ans aux brillantes colorations, aux recherches de luminosité, pour lesquelles ils ont toute leur vie si courageusement et si génialement bataillé. Faut-il chercher d'autres motifs que l'âge et la lassitude?

En même temps une petite exposition de Corot. La leçon qui s'en dégage c'est que les impressionnistes ont eu le tort de renoncer aux recherches de composition. Corot a fait des tableaux; eux, sauf Renoir, n'ont fait que des études.

1^{er} mai 1899.

Quand on a encore dans l'œil l'exquise saveur de l'exposition chez Durand-Ruel, c'est un véritable supplice et un étonnement sans bornes que l'on éprouve en visitant la cohue des toiles exposées au Champ-de-Mars par la Société des Artistes Français et la Société Nationale²⁴. Il n'y a pas de critique à faire. Sauf une ou deux exceptions, ces peintres n'ont rien de commun avec les maîtres du passé et avec ceux qui pour nous sont les maîtres du présent. C'est un repoussant ensemble qu'il faut haïr en bloc. Un fossé nous sépare de ces gens-là; nous n'avons rien de commun avec eux. Tous ceux de la génération précédente qui ont lutté pour l'art ne sont pas là. Tous ceux de notre génération qui luttent et cherchent ne sont pas là non plus. On sent d'ailleurs que là-bas, c'est la fin de tout. Ils sombrent dans l'imbécillité et la laideur. L'influence même des Impressionnistes et de Puvis de Chavannes ne se fait plus sentir. Il y un funèbre retour vers le noir et le jus. Il n'y a plus de différence, presque, entre le Salon [*de la Société des Artistes Français*] et le Champ-de-Mars [*Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*]. Ils s'enlisent en commun dans les vases putrides de la mode et du snobisme. Il n'y a là ni des artistes, ni des hommes, mais des singes habiles. Toutes les règles de beauté, toutes les belles traditions sont perdues. Plus de belles lignes, plus de belles couleurs, mais des recherches de cabotins de sous-préfecture...

5 mai 1899.

Au Louvre pour voir l'*Odalisque* d'Ingres. L'enthousiasme que j'avais éprouvé devant la reproduction se déconcerte un peu devant l'acrimonie des teintes. Il faut un beau moment pour jouir de nouveau pleinement de la splendeur des formes et de ce dessin volontaire et caractéristique, de cette déformation qui évoque presque Degas et Daumier. Mais tout de même c'est avec plus de joie que je revois

24. Voir note 3 du Journal de Signac du 24 avril 1897. Comme un des animateurs les plus actifs du Salon des Indépendants, sans jury ni récompenses, Signac était naturellement hostile aux deux salons officiels, ce qui ne le rendait pas injuste cependant. La qualité de ces salons était, en effet, si déplorable qu'en 1903, le Salon d'Automne sera créé par les artistes avancés de la nouvelle génération.



FIG. 18. — JONGKIND. — Notre-Dame vue des quais, 1864.
Ancienne collection Paul Signac.

les *Femmes d'Alger* [de Delacroix]. Il semble que là l'œuvre d'art soit plus complète, plus intégrale.

10 mai 1899.

Au Vélodrome prendre des notes et des croquis pour un petit tableau. J'ai auparavant fait un bout d'esquisse, et le décor que j'ai créé, d'après mes souvenirs des séances précédentes, est beaucoup plus dans le sujet que celui que je rapporte en une aquarelle faite sur le motif. Dans la réalité le ciel tient la plus grande partie de la mise en page; c'est un paysage avec des petits arbres, trop de ciel et où le vélodrome a trop peu d'importance. Dans l'esquisse faite de souvenir les arbres découpaient sur le ciel une grande arabesque qui remplissait la composition; les effets multicolores qui m'avaient donné l'idée de ce tableau, jouaient un rôle plus important qu'ils ne l'ont en réalité; la piste dessinée d'après nature était trop petite, les parties inutiles au sujet prenaient trop de place. L'observation naturelle venait

donc à l'encontre de ce que je voulais faire, et cependant ces séances m'ont fourni quelques petits détails qui donneront du pittoresque pictural à mon tableau : taches roses des programmes, détails des talus des fortifications, différences des verdure — ce que je n'aurais pu inventer. C'est toujours la même leçon : prendre dans la nature des éléments de composition, mais les manier à son gré. Celui qui aurait assez de mémoire pour se rappeler toutes ses impressions n'aurait guère besoin de ce travail direct devant la nature. Est-il si paradoxal de se demander pourquoi le peintre doit plus travailler d'après nature que le littérateur ou le musicien ? Les uns et les autres recherchent dans la nature non des réalités, mais des motifs — des motifs d'émotion, des sensations qu'ils s'efforcent d'interpréter et de communiquer. Mais, dirait-on, le peintre représente des formes naturelles. Mais ces formes ne deviennent-elles pas des rythmes et des mesures, pour lui comme pour le poète et le musicien ?

Pour moi, sauf un rapide renseignement que souvent le souvenir ou le Kodak fourniraient tout aussi bien, tout travail d'artiste doit être une création. Et le peintre ne peut-il pas créer tout aussi bien à sa table ou à son chevalet que sous un pont ou sur une route ? Tous les dessins des maîtres sont des renseignements rapidement pris ; le superbe croquis des jambes de *Jacob luttant avec l'ange*, de Delacroix, a été fait en deux minutes. En outre de ces documents, ils dessinent ou aquarellent, mais en créant : l'*Education d'Achille* ou aquarelles des *Rivières de France*, de Turner sont des compositions. Presque tout ce que j'ai vu de Turner a été fait à l'atelier. Je ne connais de lui, faits d'après nature, que quelques croquis instantanés, des notes ou des souvenirs. Et ses toiles ou ses aquarelles donnent aussi bien la sensation de nature que les plus impressionnistes toiles de Monet. — Et Millet... et Corot...

16 mai 1899.

[Après un retour au Salon]. Pour me remettre de la pénible visite au Salon et pour me prouver qu'on n'est pas fou et qu'on aime tout de même autre chose que ce que l'on fait, la joie de l'exposition Jongkind chez Durand-Ruel. Trois salles pleines de 175 œuvres du grand peintre, tableaux et aquarelles.

Comme il est bien la transition entre les Corot qui sont accrochés là et les impressionnistes qui triomphaient sur ces murs il y a huit jours. Il est le précurseur des Monet, des Renoir, des Pissarro. Bien avant eux il a répudié la teinte plate et a cherché la division des teintes. Et la suprématie qu'il a sur eux, c'est d'avoir fait des tableaux, composés et voulus, tandis que leurs toiles ont souvent l'air de n'être que des études.

Vers 1850 il peint encore à plat, mais cela devait paraître bien coloré à l'époque. Puis il subit l'influence d'Isabey, en des formes et des couleurs mouvementées. Vers 1865 il commence à morceler la touche, varie et multiplie les éléments. Il y a là des

toiles de 1864 qui sont des teintes plus variées et plus colorées que les beaux Pissarro de 180 [1880?]. Vers 1870 il tend vers de plus belles colorations, et en 1876 il atteint un maximum de luminosité, de coloration et d'harmonie. Les noirs disparaissent, les teintes se nacent et blondissent; il emploie des roux et des bleus qu'on retrouverait dans Renoir. Et le chef-d'œuvre est la toile de cette époque, *les Patineurs*. Et jusqu'à ses derniers jours il ne renoncera pas à cette facture qui lui permet d'exprimer tous les féériques effets de nature dont il [est] épris : les buées de Hollande, les coteaux pimpants et printaniers, les fleuves paisibles ou les estuaires tourmentés, des plaines neigeuses et les canaux gelés, et les gloires des soleils couchants, et la mélancolique lumière lunaire²⁵.

La grande leçon qu'il donne, c'est la façon dont on doit se documenter d'après nature. Il y a là une cinquantaine d'aquarelles qui sont du plus précieux renseignement lorsqu'on les compare aux tableaux qu'il a faits d'après ces renseignements. Sur une feuille de papier, d'un crayon et d'un pinceau rapides, il note quelques silhouettes et quelques couleurs locales, sans se soucier de couvrir la feuille d'un lavis bien étalé, ni de faire une aquarelle. Souvent même la moitié de la feuille reste blanche, souvent le dessin n'est même pas teinté. C'est plutôt un souvenir qu'il note, une impression qu'il fixe. Il n'a pas du tout l'intention de faire un numéro d'exposition. Puis d'après ce document hâtif, il compose un petit tableau où il résumera différentes impressions qu'il peuplera d'une foule de détails ramassés à droite et à gauche, où il fera circuler les êtres et les bateaux dont il a surpris la marche majestueuse ou l'amusante silhouette. — Et en 1890 il fera un tableau d'Honfleur d'après un croquis pris en 1864.

Il y a une aquarelle du canal de l'Ourcq faite en 1864, dont en 1865 il a fait un tableau. Il s'est simplement servi de l'ordonnance et de la silhouette générales, mais dans le tableau on ne retrouve aucune des formes, aucune des teintes du document hâtif et inachevé pris d'après nature. Dans cette aquarelle, les ombres des verdure sont d'un ton sépia dont il a usé pour en dessiner les formes, tandis que dans le tableau les teintes sont créées par un mélange optique d'éléments variés et purs. C'est grâce à cette volonté de composition que ses toiles se tiennent auprès de celles de Corot, qui avait une méthode analogue de travail.

Vraiment, le sort d'un Jongkind, peignant joyeusement et superbement jusqu'à sa dernière heure, grâce à l'hostilité ou à l'indifférence du public, ça vous redonne du courage. Et c'est tout joyeux de cette leçon d'art et de vie que je vais quitter Paris.

25. Son enthousiasme pour Jongkind, dont il collectionnera toiles et aquarelles, incitera Signac à publier en 1927 un livre sur le peintre hollandais (fig. 18).

B I B L I O G R A P H Y

New literature on Hispanic Colonial Art in South America 1946-1952

The increasing concern with Spanish American art shortly before and after World War II has found its expression in a number of important contributions to art history which have set a new standard for research in this hitherto neglected field. A small group of scholars has stressed the importance of a regional style which adds a new, very beautiful facet to Southern Baroque. At the same time an increasingly sociological view-point in art history has found in Ibero-American art an unexpected field of observation.

PAL KELEMEN. — *Baroque and Rococo in Latin America*. — New York, MacMillan, 1951, XII, 302 pp., 192 pl.

While the voluminous *Historia del Arte Hispano-americano* by ANGULO and his collaborators is still in progress, the whole of Ibero-American art has been discussed by PAL KELEMEN in his book *Baroque and Rococo in Latin America* (New York, MacMillan, 1951, XII-302 pp., 192 pl.).

PAL KELEMEN's book is meant both for a wide audience of art lovers and for the scholarly reader. Consequently he presents his rich photographic material (more than 700 single photographs on 192 beautifully printed plates) arranged neither chronologically nor according to problems—iconographic, stylistic or otherwise—but steers a course midway between the Scylla of popular and the Charybdis of scholarly writing. Each plate wants to be seen as a visual unit, grouping together related works of art, to which the text provides a running commentary. At first, the loose order of the chapters themselves conceived as more or less independent essays, is somewhat baffling (e.g., chapters 12-15 read: *Unknown Painters, Colonial Organs, Rococo in Brazil The Woodcarver's Language*). On the surface, this view-changing technique is reminiscent of the German books on the Baroque written after World War I, when that period was discovered for an ever increasing audience and introduced in the provocative style of the expressionistic writer. Actually this disposition proves to be good reading and seems rather to be devised to keep interested those who would shy away from lofty discussions: *fastidientis stomachi est multa degustare*. The author's own original research combined with the results of the last twenty-five years of study are thus condensed into a comprehensive book for the English-speaking world that comes as a kind of companion to DR. KELEMEN's earlier celebrated *Medieval American Art*, bearing on the pre-Columbian scene.

The reader is left with a good idea of the artistic output of the XVII and XVIII Centuries in the Ibero-American countries. Most of the important and many of the smaller architectural monuments, as well as a good deal of sculpture and some painting come in for discussion. While less space is dedicated to the better known Mexican architecture, *Colonial Colombia* and *Earthquake Baroque* of Central America are each given a chapter of their own, the former Viceroyalty of Peru, of course, getting two, and the charming Brazilian Rococo occupying a preferential place at the end of the book. The Cathedrals are discussed separately in the opening chapter.

Taken out of their natural surroundings, the Cathedrals are the one group that stresses diversity almost to the point of losing inner unity. Instead, it is rewarding to see the architecture of Central America presented as a whole, which allows interesting comparisons with that of the Indian territories of Peru and Bolivia. A number of little-known monuments are treated for the first time and one is very thankful to be able to admire hitherto unpublished specimens from the various Central American countries. On the other hand, such primacies as the church of Huata (Callejón de Huaylas, Peru) receive due attention as a precious link between Northern Peru and the South Peruvian *mestizo* style. DR. KELEMEN's fine sensibility and his well-founded insistence upon the always underrated non-Spanish contributions to the viceregal art will sharpen attention for such phenomena as the underlying Byzantine currents in Spanish Empire art. In this respect, the affinities drawn between certain Colombian cupulas and the Balcanic provinces of Byzantine art should be followed up further in order to arrive at concrete conclusions. On the other hand, architectural relations like those between Brazil's Minas region and the blissful Rococo landscape of the Brianza again show the strong Italian impact upon Portuguese architecture. Save for the *mestizo* style, the gradually increasing influence of Italy and her artistic provinces (Austria, Bavaria, Bohemia, Poland and Portugal) is perhaps, in this reviewer's opinion, one of the distinguishing features of South American architecture as compared with Mexican or Meso-American building in general.

Among the most satisfying chapters are those dealing with sculpture. The one entitled *Christ in the New World* is an impressive documentation of the range of effects in Hispano-American art focussed on one theme, while that dedicated to the *Sculptors of Quito* brings out the true quality of that greatest of Spanish colonial schools. Legarda's oeuvre, above all

his unforgettable *Immaculata* interpreted convincingly as the *Vision of the Fifth Seal*, and the beauty-conscious esthetic attitude of Cascicara and his workshop have rightly been made the center of the book. Occasional comparisons with Mexican sculpture serve to explain the very different artistic approach in the two viceregal territories. A monograph on Cascicara and the bulk of related works is urgently needed. Among other things, the obvious relations to Salzillo must be studied. MR. KELEMEN has made an important tentative attribution in ascribing to Cascicara the *Santa Rosa* at the Colonial Museum in Quito and has published for the first time, the interesting, signed, *Christ Child Asleep*.

The chapter on painting is limited to the anonymous workshops of Quito, Cuzco and Bolivia. Mexico and the school at Bogotá are not treated. Unfortunately, painting is the least studied field in Spanish colonial art. Unless serious iconographical studies have been undertaken, it will be impossible to arrive at safe conclusions, at least as far as South America is concerned. DR. KELEMEN has indicated some models of colonial paintings such as Palma Giovane, Dürer, Martin de Vos, Van Dyck, together with the pertinent engravers, and has listed a number of iconographically relevant prints. The chapter transmits much of the *fêrie* atmosphere of South American colonial painting, the social background of which has been well grasped.

Finally, there is a chapter on organs which brings much welcome information.

There are, of course, some monuments one misses even if only because one accepts the greater stress on South America. Among the Cathedrals, the façade of that of Buenos Aires by Bianqui, though it is not preserved today, should have been included. The complete absence of the Guarani missions, particularly of the almost Chartres-like beauty of mission sculpture, will be regretted (Hispanic monuments in the U.S. have been omitted for the same reasons as a broader discussion of Mexican), and there are such single monuments as S. Pedro Claver at Cartagena, San Felipe and Santa Monica at Sucre which would have greatly enriched the typological discussion. Perhaps civil architecture should also have been given some more space.

On the other hand, the very purpose of the book is responsible for some oversimplifications. Too programmatic an Americanist approach contrasts Spanish American Baroque as *drama experienced* with the allegedly less heartfelt European products of that period, and attributes the rather reflected re-elaboration of different European styles to "the creative soul of Latin America."

In a second printing, evident minor slips of translation such as the rendering of the fortress-name of "La Tenaza" (i.e., The Tongs) by "The Tenacious" (p. 59) or (Spanish) Romania (i.e., the Italian province of La Romagna) by Rumania (p. 124) will have to be corrected.

ECUADOR

As to single countries, Ecuador, which is much indebted to the pioneer work of JOSÉ GABRIEL NAVARRO, is still in need of an exhaustive monograph,

though the bulk of the monuments themselves are by now well known. A recent contribution is:

ERNESTO LA ORDEN MIRACLE. — *Elogio de Quito, Prólogo del MARQUÉS DE LOZOYA*, Madrid, Cuadernos de Arte, 1950, 122 pp., 216 pl. (Series B, I, Ediciones Cultura Hispánica).

This sincere praise of the beauties of Quito is the work of an enthusiastic Spanish diplomat. The fine photographs due to the photographer BODO WUTH and to the author give an excellent idea of the great charm of Quito. Some short notes by the architect LUIS M. FEDUCHI based on J. G. NAVARRO's well-known monographs provide the necessary historical explanations, and the prologue by the MARQUÉS DE LOZOYA rightly stresses the fact that Quito belongs to the true experiences of architecture. The author's own somewhat baroque language, which in the English version appended to the Spanish text had to undergo some deflation, is matched by his orthodox point of view. There is little new to be learned from these eulogies which often repeat traditional errors. But the well-presented book will surely help to win new admirers for the Andean capital and its art.

JOSÉ MARIA VARGAS, O. P. — *El arte quiteño en los siglos XVI, XVII y XVIII*. — Quito, 1949, 238 pp., 54 ill.

Of a more scholarly character is Father Vargas' book, which follows his earlier *Arte Quiteño Colonial* (1944) and his *Conquista espiritual del imperio de los incas* (1948). The book tries to interpret the artistic production of Ecuador in terms of universal art. Though the reader will find little discussion of style as such, he will be rewarded by documentary evidence of great importance, particularly as far as painting is concerned. There are interesting references regarding the import of Italian and Flemish paintings. For the year 1689 there is listed a mass import of 300 paintings from Rome, and in mid-XVII Century Quito there even turns up a collection of engravings by Rembrandt, a piece of news which should, however, be accepted with caution until what is termed "*viñetas*" has been duly identified. Reference to a mythological painting in 1563 is of interest in the exclusive milieu of the Spanish colonies. Contrary to the general trend of Ecuadorian critics, the art of Gorivar is recognized as the highest expression of the Quito school of painting. A special chapter deals with the diffusion of Quito art, and the author rightly stresses the dependence of Popayán upon Quito exports which, however, can be observed as far as Tunja.

PERU

As for architecture, Peru is in a privileged situation, thanks to HAROLD E. WETHEY. — *Colonial architecture and sculpture in Peru* (Harvard University Press, 1949, 330 pp., 366 fig.), the first complete, strictly art historical analysis of the bulk of Peru-

vian architecture, which, as a whole, had so far not been submitted to a critical examination¹.

On the other hand, a good synthetic survey of Peruvian architecture from pre-Inca to modern building is presented in:

HECTOR VELARDE. — *Arquitectura peruana*. — Mexico, (Fondo de Cultura Económica Colección Tierra Firme, 20, 1946, 172 pp., 47 pl.).

A splendidly illustrated book by the well-known Peruvian architect and writer.

Written for a broader audience, it manages not only to make agreeable reading but brings a great wealth of strictly architectural information such as, e.g., the discussion of Arequipa and Lima fenestration. Dating, which had to draw upon earlier often unreliable literature, is not always accurate, and sometimes unchecked architectural prejudices, e.g., leap in the references on the Hindu origin of certain baroque façades and retablos or the mentioning of the Versailles spirit of the Paseo de Aguas in Lima, which, though I would not doubt a generic inspiration, is not borne out by the heavy scenographic effects of the Italianate arcade. Besides, there are some evident slips, such as the attribution to colonial times of the upper façade of San Agustín in Lima. The author's fine sensibility has rightly stressed the importance of Rococo for Lima and for Peruvian coastal architecture, in spite of the fact that Rococo is too often dismissed as alien and decadent, generally on the ground of extra-esthetic reasons. Among the reproductions there are interesting and little-known examples of civil architecture from the interior of the country (Ayacucho) and charming farm portals of the Ica district. Architecture of the second half of the XIX Century which comes in for discussion, should perhaps have been illustrated by such peculiar Lima wood-constructions as the market and the famous Hotel Mauri, as well as by other features such as the characteristic open landings of the stairways.

RICARDO MARIAT EGUI OLIVA. — *Documentos de Arte Peruano*, vol. II-VI and XI-XIII. — Lima, 1947-1951, ill.

These small monographs, dedicated to monuments now almost all covered by WETHEY's work, are gradually gaining quality, though the printing of the plates unfortunately continues to be a serious setback. The first numbers (with the exception of II, dedicated to *San Francisco* at Cajamarca) were given almost entirely to the churches of the Puno and Titicaca region, contributing some interesting material to the scholarly discussion. I quote such details as the pointed arch at the church of Azangaro dated by inscription 1642 (vol. III), or the inscription of 1680

at Zepita (vol. XII), which seems to shed new light on the chronology of the *mestizo* style² and might upset the theory that it originated in the Arequipa district.

Vol. XIII intended for the ceiling of the former Loreto chapel of the Jesuit novitiate in Lima—presently the assembly hall of the University of San Marcos—discusses the so far unpublished frescoes which continue into the XVIII Century the elements of Italian *grotesco* style, subordinated to a strict theological program. Another instance showing how Renaissance decoration persisted in Lima could be observed by the reviewer in the Villegas chapel in La Merced and in the Sacristy of S. Pedro.

It should not go unnoticed that military architecture in the former viceregal Peruvian territories has been discussed in an excellent monograph against the background of the politics of the Spanish Bourbons:

V. RODRIGUEZ CASADO F. PEREZ EMBID. — *Construcciones militares del Virrey Amat*. — Seville, 1949. Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos, vol. XXVII.

BOLIVIA

Documentos de Arte Colonial Sudamericano, V-VIII, *Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, 1948-1952, continued. Vol. V. MARTIN S. NOEL. — *Rutas históricas de la arquitectura virreinal altoperuana* (1948), 45 pp., 142 pl.; vol. VI, MARIO J. BUSCHIAZZO. — *El Templo de San Francisco de la Paz* (1949), 28 pp., 81 pl.; vol. VII, NOEL. — *El Santuario de Copacabana* (1950), 49 pp., 136 pl.; vol. VIII, IDEM. — *La arquitectura mestiza en las riberas del Titikaca* (1952), 29 pp., 144 pl.

Bolivia whose colonial art has been made the object of several important essays within the last three years³ and which has come in for study in the respective sections of ANGULO-DORTA's (1950) and KELEMEN's (1951) works, has been covered extensively by the publications of the Academia Nacional de Bellas Artes of Buenos Aires. The South American series of the Academia, issued between 1943 and 1950, offers an excellent graphic survey of Bolivian architecture. SR. NOEL, dean of the South American historians of colonial architecture, who is the Academy's president, signs the foreword to six out of seven publications.

Perhaps the most important of these studies is the

2. However, the inscription, published after WETHEY's book was out, needs further elucidation, since it is not clear what was founded in 1680. WETHEY, *Op. cit.*, pp. 145 and 155, indicates the year 1677 as the oldest dated *mestizo* style monument of the Arequipa region.

3. ENRIQUE MARCO DORTA, *El barroco en la villa imperial de Potosí*, in: "Arte en América y Filipinas", Seville, 1949, 3, pp. 33-75; JUAN GIURIA, *Organización estructural de las iglesias coloniales de la Paz, Sucre y Potosí*, in: "Anales del Instituto de Arte Americano", Buenos Aires, 1949, 2, pp. 79-103; HECTOR SCHENONE, *Notas sobre el arte renacentista en Sucre*, *Ibid.*, 1950, pp. 44-65; HAROLD E. WETHEY, *Retablos coloniales en Bolivia*, *Ibid.*, 1950, pp. 7-14; *Idem*: *Mestizo architecture in Bolivia*, "Art Quarterly", Detroit, 1951, pp. 283-306; *Idem*: *Hispanic colonial architecture in Bolivia*, I, "Gazette des Beaux-Arts", XXXIX, 1952, pp. 47-60, II, *id.*, XL, 1952.

1. Cf. this review in the "Gazette des Beaux-Arts", 1952 volume. ALFREDO BENAVIDEZ, *La arquitectura en el Virreinato del Perú y en la Capitanía General de Chile*, Santiago 1941, though still very rewarding, is more limited, and MARCO DORTA's chapters, in *Historia del Arte Hispanoamericano*, I, Barcelona, 1946, and II, 1950, only deal with monuments, prior to the end of the XVII Century.

introduction to vol. V. Many of the monuments had been unknown even to the specialist. The material of the Bolivian hinterland is presented in three regional groups. The importance of the mining town of Porco, somewhat obliterated so far, is put into the proper light and the spreading of regional types of Titicaca and Potosí architecture is followed up. To the earlier stated evidence that the village church of Yocalla reflects the famous portal of San Lorenzo at Potosí, Noël adds interesting further instances. The recessed round arches of church portals reminiscent of both the Titicaca and Potosí façades, as well as the recessed porches beneath gabled roofs are an architectural feature common to the whole of Southern Peru and Bolivia. The typological repertoire is enriched by a number of interesting churches with two *espadañas*. The free-standing two pyramid-shaped ones of San Cristóbal offer an impressive variety of highland folk-architecture. The relationship between the beautiful church of Tomave and those of Juliaca and Ayacucho is rightly stressed. However, the striking *mudéjar* derived decoration of the nailheads on the transverse arches should not be related to the faceted diamonds of the Jesuit church at Ayacucho, but rather to *mudéjar* ceilings such as that of *San Francisco* at Sucre⁴. Meanwhile, the interesting plateresque decoration of the façade of the church at Llida should be seen with an eye to those knobbed façades of Inca constructions that in the reviewer's opinion have come to life again in folk-architecture like the peculiar pebblestone decorations of the sidewalls of *El Calvario* at Potosí.

As for civil architecture, Puna offers an interesting typological example of the one-storied townhall⁵. There is an excellent map illustrating the routes and the interrelations of those far-off parts of Bolivia.

Vol. VII, dedicated to the shrine of Copacabana, brings also a number of smaller churches located between Lake Titicaca and La Paz. Those at Machaca and Caquiaviri show interesting survivals of Gothic vaulting in the XVII Century, the same as the Sanctuary of Copacabana itself, whose chancel and crossing are dated by Noël as 1614, while Wethey proposes 1668⁶. As in each of the previous volumes, some very interesting colonial silver is reproduced. The plateresque details of the tabernacle at the church of Laja are another interesting feature of plateresque survival in XVIII Century American art.

Vol. VIII starts a new, Peruvian, series and discusses the well known religious buildings at the shores of Lake Titicaca following up the spreading of the characteristic elements of the Lake churches. The fact that reparations are under way in San Juan at Juli for quite some time, has deprived this splendid collection of photos of the much needed view of the important crossing and of the windows of that otherwise well-illustrated church, just as has happened to previous studies. One also regrets the omission of

the fine piers of the choir of San Miguel, Pomata, attributed to the master of Zepita. Domestic architecture represented by the houses in front of San Pedro at Juli allows us to draw some interesting conclusions upon the relationship between civil and religious architecture. In this respect, it would have been interesting to include the doorway of a house behind the same church of San Pedro whose neatly Romanesque features struck the reviewer when he visited Juli.

MARIO BUSCHIAZZO, long one of the outstanding historians of American architecture, has contributed the introduction to vol. VI, dedicated to San Francisco, in La Paz. Several years ago he pointed out the intimate relationship between that church and *Santiago* at Pomata. The beautiful details reproduced show striking coincidences and will indeed convince the reader that both churches are the work of the same master, while BUSCHIAZZO distinguishes another hand for the side portals of San Francisco.

Appended to those of San Francisco are some photos of other monuments of the city of La Paz. The persistence of Renaissance ideas throughout the XVIII Century is demonstrated not only by decorative details but by the whole concept of architectural organization of such palaces as that of Villaverde or Diez de Medina. Concerning the latter, it should be added that building of the same style was carried on in 1804, 1814, 1826 and up to 1837, as show different inscriptions in the courtyards of various mansions.

Students of Hispanic art will be thankful to the Academy for having undertaken the monumental task of publishing what could almost be called an inventory of Bolivian architecture. I hope it will be taken as an acknowledgement of the very important work done, and not as a lack of modesty, if I suggest that the new Peruvian series should carry—as did the one on Argentina—floor plans of the most important monuments and, if possible, that an extra volume be appended to the Bolivian corpus so as to assemble those plans which will further a better understanding of the monuments treated. The same volume could serve for the discussion of such monuments which, for different reasons, do not as yet figure in the publications, notably the churches of Cochabamba, interesting in many respects, as well as *Santo Domingo* and *San Agustín* in La Paz.

CHILE

A new series, issued by the Chilean Council of Monuments brings interesting material on North-Chilean religious folk-architecture, which in many respects is akin to that of Bolivia. The careful text by ROBERTO MONTANDON (*Iglesias y capillas coloniales en el desierto de Atacama*, Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales, Santiago de Chile, n.d.; vol. II, ROBERTO MONTANDON. — *Iglesias y Capillas Coloniales en el Desierto de Atacama*; vol. III, EUGENIO SECCHI. — *Casas chilenas*).

The Chilean Council for Monuments has begun to issue a series of volumes which are to illustrate the artistic heritage of the once farthest frontier province of the former Spanish Empire. Vol. II is dedicated

4. Repr. vol. IV of the same series, pl. 2.

5. The one at Jujuy in Argentina which the author compares, is modern. However, Canelones offers a modest example among smaller buildings, cf. repr. MARIO BUSCHIAZZO, *Cabildos del Virreinato del Río de la Plata*, Buenos Aires, 1946, p. 85.

6. *Op. cit.*, p. XIV.

to North-Chilean religious folk-architecture, which in many respects is akin to that of Bolivia. Vol. III is devoted to the colonial houses and palaces of Santiago, which with a very few exceptions have been the victims of the rapid transformation of the Capital during the last few years. Both the careful text of vol. II and the charming drawings and fine observations of EDUARDO SECCHI carry a preface by EUGENIO PEREIRA SALAS, whose history of the colonial art of Chile is expected to be published soon.

PARAGUAY

JUAN GIURIA. — *La Arquitectura en el Paraguay*. — Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1950, 137 pp., 57 photo-repr., numerous plans and drawings, preface by MARIO J. BUSCHIAZZO.

The author, well known to students of Spanish-American art by his earlier books on Brazilian (1937), Uruguayan (1938), and Argentinian (1941) architecture, as well as his papers on Bolivia, has completed in this publication his survey of the colonial monuments of the Atlantic part of South America. The book is a reliable, sober and well-documented study which includes not only the better known Jesuit missions but discusses the interesting regional type of parochial churches, civil and domestic architecture, and the building activity of the XIX Century in Paraguay. The numerous plans and drawings of architectural details, in major part due to the author's draftsmanship, are particularly welcome.

One of the main peculiarities of Paraguayan religious architecture is the ample use of wood which, as the author points out, in the earlier phases determines the specific character of the outer stone walls. For those are not active elements of the building but simply surround the wooden nucleus as walls of enclosure. The preface points out an affinity to the architecture of Panama, another region where wood construction has been largely in use. As occurs in many other churches of Hispano-America, most of the Paraguayan churches are not orientated due East-West. Another peculiarity observed by the author, the campanile-form of the bell tower, as a matter of fact occurs sporadically throughout America—from Mexico to the shores of Lake Titicaca. Perhaps the most outstanding feature of Paraguayan religious architecture is the colonnade which surrounds the church on four sides and which, at least on the plan, likens the edifices to a Greek peripteros while actually stressing the rural quality of the regional church type. It is well to remember the rural religious architecture of Argentina and Chile where porches occasionally occur on two San Antonio, Catamarca⁷ or three sides (Algarrobo, Chile)⁸, and frequently along one flank, though I do not know of any example where the church is surrounded by

colonnades on all four sides. As to the emplacement of Paraguayan churches, the author rightly stresses that they stand in a square apart from the plaza. Though this is not the rule in Spanish-American churches, at least in their present state of presentation, this medieval type of churchyard—die "Kirch-freiheit", as it was called in German—existed also in other regions of the former Empire, e.g., in Mexico, as shown by the famous engraving of Diego Valdés' *Rhetorica Cristiana*⁹.

Concerning urbanism, the author contributes a very interesting observation. The city of Asunción prior to its transformation in the XIX Century was not laid out according to the usual gridiron plan but rather irregularly. It would be interesting to determine why the layout did not follow the prescriptions of the *leyes de Indias*. The spontaneous growth of commercial centers is documented also elsewhere in South America, e.g., in Honda¹⁰ situated on the bank of another important waterway, the Magdalena. GIURIA likens the layout to that of Portuguese colonial towns.

Domestic architecture too offers some interesting details. The plan are obviously akin to those of the Rio de la Plata region. The ambitious building activity of the XIX Century continues colonial standards in religious architecture, while Italian and French influences change the outlook of civil architecture almost completely.

In examining the interesting body of plans a doubt occurs to the writer as to whether the church of the Mission of Trinidad due to Juan Bautista Primoli was really planned as a Greek cross. Belated Renaissance plans as such also exist elsewhere in colonial architecture of the XVIII Century. Yet in looking at the plan more closely, the two enormous sacristies seem somewhat out of proportion and may belong rather to a typical Gesù-derived plan. As a matter of fact, the façade of the mission church has disappeared and the church as shown on the plan is merely hypothetical. It seems to me that apse, crossing and first bay simply correspond to the part of the church behind the side-entrance. A comparison with any church of the Jesuit type (e.g., *S. Pedro Claver* in Cartagena) is instructive.

Regarding the plan of the churches of Yaguarón (1680-1720) and Capiatá which offer a singular development of this plan adding a bay behind the square apse, it will be interesting to note that this same plan appears in the XIX Century churches of the *Llanos de Venezuela* (e.g., the Cathedral of Barquisimeto).

The book by PROF. GIURIA has successfully integrated Paraguay into the group of those Spanish-American countries whose architecture has been studied by contemporary standards, and has given the reader an excellent instrument for acquainting himself with architectural types that will have to be linked to those of other provinces of the former Spanish Empire.

ERWIN WALTER PALM.

7. Cf. MARIO J. BUSCHIAZZO, *Arquitectura religiosa popular en la Argentina*, Buenos Aires, 1942, p. 20.

8. Cf. ALFREDO BENAVIDEZ, *La iglesia de Algarrobo*, "Anales del Instituto de Arte Americano," Buenos Aires, 1950, 2, pp. 66 sq.

9. Cf. GEORGE KUBLER, *Mexican architecture of the XVI Century*, New Haven, 1948, II, pl. 237.

10. Cf. the observation of ENRIQUE MARCO DORTA, *Viaje a Colombia y Venezuela*, Madrid, 1948, p. 27.

BRAMANTE

AND THE *FLAGELLATION*

IN THE PRADO MUSEUM

The panel of the *Flagellation* (fig. 2) in the Prado Museum (registered under number 1925)¹, is one of the works which has most disconcerted the historians of Spanish painting and the cataloguers of that picture gallery; even today its classification raises no little doubt. Recently² I called attention to its connection with the Andalusian painting of the school of Alejo Fernández. Previously it had evoked the most varied attributions. As the painting was part of the old royal collections it is listed in the 1746 inventory of the Palacio de la Granja under the name of Lucas of Holland, an artist who at that time enjoyed, as did Albrecht Dürer, the favor of the collectors and connoisseurs who found themselves faced with the necessity of cataloguing a panel earlier than the middle of the XVI Century. More recently, Hymans³ proposed another name, that of Antonello da Messina who in his day also enjoyed the special favor of the critics who were obliged to classify works whose authorship was so problematical. D. Elías Tormo⁴ suggested the name of Pereda, the native of Toledo, and pointed out the similarity of the figure of Christ with Cordovan works of the period. The

attributions have continued. Berenson, believing it to have been painted in Spain, thought of some follower of Bosch, while Friedlaender is inclined to believe it is a Spanish work⁵, and Mayer and Post⁶ relate it to the style of Juan de Flandes.

As can be seen, the painting ended by remaining anonymous. Now, as I believe I have proved on another occasion, its most certain connections have, up to now, pointed toward Andalusia, as in the Church of San Agustín of Osuna (Seville) there is preserved an identical composition, but of larger size, and its style offers quite a few points of contact with the school of Alejo Fernández⁷.

One of the aspects which make the little panel of the Prado so very unusual in Spanish painting is, without doubt, the feeling of space which its artist reveals to us. In reality this is a preoccupation which obsessed the Cordovan painters of the beginning of the XVI Century as those of no other school of the Peninsula, and in which they appear influenced by the ample scenes so much in the manner of those by Raphael and those by Perugino in earlier times.

The *Flagellation* is, above all,

dramatic, but it also has an aspect which the painters of this period could not overlook. It is a cruel spectacle which is observed not only by the magistrate who ordered it, but also by the public. Berruguete, who had interpreted the same subject a few years earlier in the main retablo of the Cathedral of Avila, and who clearly perceived both aspects, played down its characteristics as a spectacle, and presented primarily its dramatic content to our attention. The painter of the little panel of the Prado Museum, on the contrary, preferred the spectacular features and, as a result, devoted his principal interest to the scene. In this he is in agreement, as has been said, with the Cordovan School of the beginning of the Renaissance and in particular with the fine triptych of the Cathedral of El Pilar, in Zaragoza, which Bertaux has attributed with such certainty to Alejo Fernández.

Evidently, this taste for spacious architectural scenes and for the effects of perspective which characterizes the first stage of the Andalusian Renaissance probably draws its origin from the Umbrian School, but without doubt other artistic models also influenced it. If the Prado *Flagellation*

does indeed belong to the Andalusian Renaissance School, then a recent discovery, to which I wish to call attention in these lines, permits me to make known one of these models which is not Umbrian and which I believe will certainly be of interest. I refer to the engraving by Bramante of an *Interior in Ruins* (fig. 1)⁸.

On the engraving can be read the inscription "*Bramatus fecit in Mlo.*" It corresponds then to the Milanese period when Bramante was still imbued with the Quattrocento atmosphere, before his transfer to Rome, and in effect, presents to us an interior in which the wealth of decoration that enriches its various parts is essentially typical of that period. So also is the preoccupation with the perspective. It is an interior in ruins in which we are shown two naves. One of these still has its vaulting, the other is of singular arrangement. It appears to have groined vaulting and in each of the fields there is a large circular skylight. The nave terminates in a semicircular apse whose vaulting appears to be decorated on the inside with a scalloped pilgrim's shell. In the other nave, which opens out into a door, the vaulting nearest the spectator is in ruins, but one can see above, on the entablature, a circular oculus within which is a grating of baluster-shaped spokes. Between the two naves are a series of pillars with arcades which move toward the spectator in echelon arrangement, until on the frontal plane one sees only a cross-section view of the keystone of the last arch. The pavement of large square flat stones continues to advance toward the spectator past the base of the last pillar and in the frontal plane prolongs the line of the pillars by

showing us a large fragment of stone as if to remind us of the position occupied by another pillar which has disappeared. Numerous persons, depicted in different scales, are placed in the various planes from the proscenium to the rear.

Evidently, in this scene, with the innovations to which I will later refer, can be found the origin of the *Flagellation* of the Prado. In order that the kinship become more apparent, in reproducing the engraving I have inverted it. I believe that it thus becomes evident that the gallery on the right side of the court in the painting is fundamentally the first nave of the edifice in the engraving. From it has been taken the semicircular apse with the scalloped pilgrim's shell in the vaulting, the rear bay's vaulting with the circular skylights in each of the four fields, part of the front bay with its figured frieze and the two medallions on the spandrels. On the other hand, the remainder of the ceiling which has the oculus with the grating of baluster-shaped spokes has been taken from the second nave in the engraving. The fidelity to the model extends even to the relief of the frieze which has been copied from that of the engraving.

The painter has made use of the inspiring principles of Bramante's scene giving more amplitude to the first area boundary and increasing and enriching the effects of perspective. It is curious to note that in order to succeed in the former he has converted into the base of a column the simple fragment of hewn stone, which in the engraving recalls the position occupied by the no longer visible pillar; not content with this, he has chosen to place a piece of column on the ground

on the same line touching the border of the picture.

In order to augment and embellish the effects of perspective the painter has not depicted the second of the naves in the engraving, but has rather converted that area into a court with open galleries in the rear. Whichever might have been the model for this part of the painting, or whether it is due exclusively to the painter's fantasy, I do not know. I do not conceal the possibility that there may exist some other engraving, unknown to me, in which either Bramante himself or some follower or imitator might have actually introduced the new ideas noted in the Madrid painting.

Whether or not the Prado *Flagellation* is a work born in the circle of Alejo Fernández, it is nevertheless necessary to mention that it appears that the similarity of the Bramante design can also be seen in other paintings preserved in Seville. Thus in the *Circumcision* depicted on the retablo of San Juan de Marchena⁹ we see the vaulting with the four skylights, and in the *Annunciation* of the Museum of Seville¹⁰ there is the oculus with the grating of baluster-shaped spokes and in the triptych of the *Last Supper* at Zaragoza¹¹ already cited, we find that the scalloped pilgrim's shell in the vaulting of the apse is identical in form with that in the engraving.

These are all reasons why it has appeared to me of interest for the study of the architectural foundations of the first Andalusian Renaissance artists to call attention to the influence of Bramantesque perspective on the *Flagellation* of the Prado Museum.

DIEGO ANGULO INIGUEZ.

“ DIEU EST AMOUR ”

Ne doutez pas de votre vue en regardant la figure 1. Elle ne vous trompe pas. Dans ce dessin que nous reproduisons du Cooper Union Museum de New-York, une femme, présentée comme une souveraine du monde, tient les attributs du pouvoir suprême — la balance de la Justice et l'épée de la Paix — et elle est accompagnée de l'inscription *Christus Iudex*. Toute équivoque sur le sens de celle-ci a été très soigneusement évitée. Ce n'est pas une figure impersonnelle de la justice, mais le Christ comme juge du monde (Jean 5, v. 22). Le problème est posé sans détours. Comment quelqu'un a-t-il osé, en 1657, représenter le Christ comme une femme, et encore comme une femme parfaitement pourvue des attributs caractéristiques de son sexe? Je ne prétends pas avoir une connaissance approfondie des concepts du moyen âge sur l'anatomie de l'abdomen de Jésus. Mais je sais que la théorie de l'incompatibilité d'une anatomie normale avec la divinité du Dieu-homme a trouvé des partisans, malgré l'Épître aux Hébreux 2, v. 17 : « En conséquence, il a dû être rendu semblable en toutes

choses à ses frères. » Le Christ de notre dessin n'est pas comparable à ce personnage asexué et en quelque sorte semblable à un papillon. Notre problème n'est pas celui d'une physiologie et d'une anatomie obscures; c'est un problème spirituel, à savoir pourquoi une forme féminine a paru à notre dessinateur comme une image plus appropriée du Christ qu'une forme masculine.

La première représentation qu'on connaisse du Christ en femme a été publiée par Hans Liebeschuetz en 1926¹. C'est une image par l'illustrateur allemand du *Cod. Vat. lat. 1066*, et elle date de 1424. Elle montre une femme, aux vêtements recherchés, debout et de face et en tenant un rouleau sur lequel on lit le mot *Tria*. La légende dit : « *ymago Christi sic depingitur* » — « voici comment doit être peinte l'image du Christ. » Le texte donne une explication étrangement peu concluante de cette représentation. Il nous dit que les Romains vénéraient Janus comme le roi Soleil : « nous devons comprendre spirituellement que Janus signifie Fils de Dieu qui dans sa miséricorde nous apparaît

comme à travers les portes de l'Orient ». Ceci ne résout pas l'énigme de la personnification féminine du Christ. La simple mention d'un rapport spirituel entre le soleil et le Christ — le *verus sol, sol salutis* — ne suffit pas comme explication, car le soleil était de sexe masculin dans l'Antiquité, aussi bien que dans les civilisations romane, byzantine et anglosaxonne. L'allusion aux « portes de l'Orient » n'est pas d'un plus grand secours; on doit probablement y voir un rappel du fait que Janus était avant tout le dieu de toutes les entrées. Dans la mythologie romaine, Janus était considéré comme dérivant de deux ou quatre divinités et, par conséquent, comme les ayant représentées à l'origine : ce sont celles du soleil et de la lune, ou de la lumière et des ténèbres, ou des saisons, ou des quatre éléments. Le mot *tria* peut avoir servi de rappel de la triple essence du Christ — l'âme, le corps humain, Dieu — mais on ne peut en être certain. En tout cas, Janus, tout en englobant la représentation de Diane, a toujours été une divinité masculine. La solution de l'énigme ne peut se trouver que

dans *sue gracia*. D'une manière générale, l'art médiéval évoque la miséricorde de Dieu en représentant le Christ souffrant, ou ayant souffert, ou prêt à souffrir de nouveau. Le cri « Dieu, Christ, ayez pitié de nous », s'élevait vers le ciel avec plus de fervor que toute autre prière, dans les années comprises entre 1200 et 1600. Il exprimait la crainte prédominante de la damnation éternelle. Cette crainte poussait les hommes à chercher de l'aide pour influencer la décision divine, partout où cela était possible : dans la magie religieuse, auprès des saints, mais surtout auprès de la Vierge, la mère de la grâce. Elle avait été créée, elle était un être humain complet (même assujettie au péché originel). Elle n'avait pas la majesté terrifiante qu'a Dieu, même sous l'aspect du Christ de Pitié. Elle avait été une femme et une mère. Un abîme semble séparer tout concept d'un être masculin, même lorsqu'il se rapporte à Dieu, de l'ensemble de sentiments exprimés par la mère et l'enfant. Mais cet abîme avait été franchi dans l'Ancien Testament par Isaïe, ch. 66, v. 13 : « Comme un homme que sa mère console, ainsi je vous consolerai. » A cela il avait été ajouté pour les lecteurs chrétiens², comme une parole du Christ au sujet de lui-même : « Je suis la mère de l'amour équitable. » (Eccl. ch. 24, v. 18.) Ces versets offraient une justification pour ajouter l'affection maternelle aux attributs de Dieu et pour rapprocher des rapports unissant le Christ et une âme ceux qui unissent la mère et l'enfant.

Je ne connais pas de meilleure introduction à ce concept de Dieu que les Révélations de Juliana, l'anachorète bénédictine de Norwich (1343-après 1413)³. Les chapitres 58 et 59 de la quatorzième révélation sont particulièrement intéressants pour notre étude. Je ne puis citer ici que les paroles les plus importantes de Juliana : « J'ai vu et j'ai compris, que la haute puissance de la Trinité est notre Père, et la profonde sagesse de la Trinité est notre Mère, et le grand amour de la Trinité est notre Seigneur. Et tout ceci nous l'avons en espèce, et dans notre composition substantielle. Et de plus, j'ai vu que la seconde personne qui est notre Mère en substance, la même chère et estimable personne, est maintenant devenue notre Mère par les sens; car nous sommes doublement les créatures de Dieu, c'est-à-dire par la substance et par les sens. Notre substance est la part la plus

élevée que nous avons en notre Père le Dieu Tout-Puissant; et la seconde personne de la Trinité est notre Mère en espèce, dans notre composition substantielle, en laquelle nous sommes affermis et enracinés : et il est notre Mère de miséricorde, participant à notre sensualité. Ainsi notre Mère travaille en nous de diverses manières, en qui nos parties demeurent indivises : car en notre Mère le Christ nous trouvons profit et croissance, et dans sa miséricorde il nous réforme et nous fait revivre... par la vertu de sa passion, de sa mort et de sa résurrection il nous a unis à notre substance. Ceci notre Mère accomplit en sa miséricorde... » (p. 145). « Ainsi Jésus-Christ qui a fait le bien pour le mal est notre Mère même. Nous tenons notre vie de lui, où commence le terrain de la maternité avec toute la douceur de l'amour qui suit sans fin. Aussi véritablement que Dieu est notre Père; aussi véritablement Dieu est notre Mère... » (p. 147). « Notre Père commande, notre Mère accomplit... et par conséquent grand est notre désir d'aimer notre Dieu... priant avec force notre Mère pour la miséricorde et la pitié... Et ainsi Jésus est notre Mère même en espèce de notre première composition : et il est notre toute-première Mère en grâce en assumant notre substance; toutes les belles œuvres et tous les services doux et aimables de la chère et estimable maternité sont propres à la Seconde Personne... J'ai compris trois genres d'aspects de maternité en Dieu. La première, la matière dont nous sommes faits. La seconde, prenant de notre espèce » (p. 148) « et là commence la maternité de grâce. La troisième est la maternité en œuvre... et tout est un seul amour » (p. 149). Suivent ensuite des chapitres qui sont en eux-mêmes comme un cantique des cantiques de l'amour maternel en général et spécialement de l'expression de l'amour du Christ pour nous, le Christ étant « notre Mère, notre gracieuse Mère; car il voudrait devenir tout entier notre Mère en toute chose... » (p. 149). « La mère peut presser tendrement son enfant sur son sein; mais notre tendre Mère Jésus peut nous conduire dans son sein béni par son côté tendrement ouvert... Ce mot cher et beau, Mère, est si doux en lui-même, qu'il ne pourrait en vérité être dit de nul autre sauf de lui, et à lui... » (p. 151). Mais, avec un tour de pensée très expressif, ou plutôt, plein d'émotion, Juliana ajoute : « Et à celle qui est la vraie Mère, à lui et à

nous tous. » On dirait en quelque sorte qu'affectivement, la Vierge demeurerait pour elle la mère par excellence et dont l'exclusion de tout ce système aurait exigé un effort tout spécial. Pour Juliana la Vierge, d'une manière intrinsèque, faisait en quelque sorte partie si intimement du système « amour de Dieu, miséricorde, mère de l'humanité » qu'on ne pouvait l'en omettre. C'était une question de sentiment et non de raisonnement. Ce nous serait un plaisir de continuer à citer Juliana. Mais seule la fin du chapitre 61 ajoute encore un élément substantiel à notre étude. Là, Juliana parle de « notre Mère la Sainte Eglise, c'est-à-dire le Christ-Jésus » (p. 154 et suiv.). Cela implique une autre raison de concevoir le Christ sous une forme féminine et comme une Mère. L'Eglise, en tant qu'entité mystique, même conçue comme le corps du Christ, est toujours symbolisée par une femme, sans que cela soulève une difficulté du point de vue du genre.

Juliana ne voyait pas le Christ comme une femme. Guidée par la grâce divine elle croyait que les attributs féminins faisaient partie de l'essence divine. Il n'en était pas de même d'une autre religieuse bénédictine, sainte Elisabeth de Schoenau (env. 1129-1164) dont Juliana a pu connaître les révélations. Dans l'une de ses visions qui a duré toute la journée et toute la nuit de la veille de Noël, Elisabeth vit le Christ sous la forme d'une vierge (mon ami Kurth Rathe à Rome a eu l'amabilité de copier ce texte pour moi⁴). Cette « très belle » Vierge avec les cheveux tombant sur les épaules, était assise au milieu du soleil tenant un calice d'or. Continuellement, des nuages volaient le soleil, plongeant le monde dans l'obscurité. Chaque fois que cela se produisait, la Vierge versait d'abondantes larmes de tristesse. Le jour de Noël un ange se présenta pour expliquer à Elisabeth le sens de sa vision. La Vierge est « l'humanité sacrée du Seigneur Jésus ». Le soleil est sa divinité « qui comprend [textuellement possède] et glorifie l'humanité du Sauveur ». Les nuages sont l'iniquité qui règne sur le monde et empêche la bénignité du Seigneur de resplendir perpétuellement sur l'humanité. Les larmes de la Vierge expriment la colère de Dieu à propos du péché de la plus grande partie de l'humanité qui refuse d'accepter ou même de reconnaître avec humilité sa rédemption rachetée par le fils incar-

né de Dieu au prix de tant de souffrance. La couronne d'or sur la tête de la Vierge signifie la gloire céleste que l'humanité du Christ a conquis pour ceux qui croient en lui. Le calice est la fontaine de vie que le Seigneur offre aux croyants (Jean 7, v. 37, 38). Tout ceci semble fort plausible à l'exception de la personnification féminine de l'humanité du Christ. L'humanité du Christ était et est une personne masculine qui a « vécu parmi nous » (Jean I, v. 14). On pensait que c'était là l'unique moyen d'acquiescer quelque notion immédiate de Dieu. Comment cette personnification pouvait-elle être féminine? Evidemment, cette partie déroutante de la vision reçut un accueil réservé. Le directeur spirituel d'Elisabeth a dû lui suggérer d'en demander l'explication à l'un de ses maîtres célestes. Cette fois, ce fut saint Jean l'Évangéliste, le saint préféré des mystiques, qui apparut à Elisabeth trois jours plus tard et répondit volontiers à sa question. Le Seigneur souhaitait que cette vision fût aussi compréhensible par rapport à Marie. « Car elle aussi est en vérité la Vierge assise dans le soleil, parce que la majesté de Dieu tout-puissant l'a glorifiée plus que toute autre personne qui l'avait précédée sur terre, et parce que, à travers elle, Dieu descendit [du ciel] pour visiter les ténèbres du monde. » Or, la couronne signifie le sang royal de Marie et son règne au ciel et sur la terre. Or, le calice contient les grâces du Saint-Esprit, dont la Vierge est remplie plus que quiconque des autres saints de Dieu, et dont elle donne à boire à ceux qui, grâce à son intervention, sont accueillis par le Seigneur en tant que membres de la sainte Eglise. Or, les larmes de la Vierge sont interprétées comme l'intercession constante en faveur de l'humanité pécheresse faite par cette Mère des plus compatissantes auprès de son Fils. Saint Jean assure solennellement : « Ces paroles que je prononce sont vraies, parce que si les prières incessantes ne retenaient pas la colère de Dieu, le monde entier, à cause de l'abondance de son iniquité, aurait déjà péri. »

L'explication ne résout pas la question la plus difficile soulevée par le corps féminin du Christ. Pourquoi l'humanité du Christ, créée, mais glorifiée, prit-elle l'apparence de Marie qui, aussi exalté que puisse être son rôle de dispensatrice de la miséricorde de Dieu, est incomparablement inférieure à son fils tant sur terre que dans le ciel? Pourquoi celui qui est

supérieur apparaît-il sous l'aspect de celle qui est inférieure, juste pour la rappeler à Elisabeth? Aucune réponse explicite n'est donnée à ces questions. Evidemment Elisabeth parle autant que Juliana d'une image perçue par l'esprit où la ligne de séparation entre le Christ comme mère et la Vierge comme mère, finit par se brouiller, et où l'importance donnée à la maternité pouvait conduire à une personnification féminine du Christ. Elisabeth, consciemment ou inconsciemment, a pu craindre de paraître par trop féminine en soulignant ici par des paroles ce qu'elle avait perçu par les images silencieuses de sa vision. Quoi qu'il en soit, j'ai trouvé pour ma part cette vision suffisamment suggestive pour m'inciter à rechercher une explication du corps féminin du Christ comme expression de la miséricorde de Dieu, avant même d'avoir connu les écrits de Juliana. Dans la vision, le Christ joue un rôle étonnamment passif. Il verse des larmes et attend que ses grâces soient acceptées. Il semble impuissant à faire mieux qu'exprimer sur le plan affectif l'amour parfait qui supporte tout et ne connaît jamais de défaillance. Il n'y a aucun signe se rapportant à sa Passion, et seul le corps humain fait allusion à l'Incarnation. Le tendre amour maternel a pris la place de la victime miséricordieuse; les émotions remplacent l'action d'une manière très féminine. Dans la vision, l'humanité du Christ trouvait son complément dans le soleil, expression de sa divinité. Elisabeth vit, bien que sous un voile humain, une image de la Seconde Personne de la Trinité. A mon avis, il doit y avoir là quelque influence de la description de la femme de l'Apocalypse de la Révélation de saint Jean (ch. XII, v. 1), et nous devons supposer que bien des fils ont tissé la trame des Révélations. La femme considérée comme la Vierge, était « revêtue du soleil ». Nous savons que dans l'enluminure du Vatican, il y a aussi un rapport avec le soleil, mais nous savons également que le soleil lui-même n'aurait pu conduire à une personnification féminine. L'association de la Vierge avec le soleil pouvait-elle devenir parfois assez puissante pour entraîner une personnification féminine du Christ celle-ci étant intimement liée au soleil? Je n'oserais donner une réponse affirmative, mais je me sens au moins autorisé à poser ce problème.

Une mise au point peut et doit être faite. Les deux révélations et les deux

représentations s'accordent en ceci : la « Mère » et le corps féminin sont considérés comme une image du Christ. C'est bien « Lui » sous une forme féminine. Toute description de cet ordre du Christ aurait été une hérésie et serait tout à fait inacceptable même lorsque « Dieu... prend le personnage féminin de la Miséricorde ou de la Sagesse... », comme l'a dit le père Tanner⁵, qui s'est appuyé tout particulièrement sur saint Jean l'Aumônier (mort en 619) (?), saint Laurent Giustiniani (1381-1456), Heinrich Suso (1295-1366), des mystiques mâles parlant du mariage spirituel⁶. Et la source d'une telle identification du Christ avec la sagesse de Dieu était évidemment I. Corinthiens, I, v. 24. Mais Dieu demeure toujours du genre masculin lorsqu'on le décrit en paroles. Même lorsqu'il se conduit comme c'est le privilège d'une femme de se conduire sur terre, et qu'il est conçu comme une essence de genre féminin, Il demeure toujours « Lui ». D'après les dogmes, l'humanité du Christ, corps et âme, devint en quelque sorte une partie de la Seconde Personne de la Trinité après l'Ascension. Aucune image mentale ou réelle ne cherchait évidemment à affirmer le contraire. Ce qui tenait à s'affirmer c'était la faculté de l'esprit chrétien pré-rationaliste à se concentrer sur tout ce qui est nécessaire et à négliger les qualités, les aspects et les applications inutiles de tout ce qui est évident, afin de parvenir à la vision de l'essentiel déifiant les visions rationnelles. Ceux qui concevaient de telles images trouvaient tout naturel qu'elles fussent comprises de cette manière par tout ceux qui évoluaient dans le même milieu et respiraient le même air. Il incombait aux maîtres de la religion de veiller à ce que ce soit l'interprétation juste qui se répande.

La tâche de rendre perceptible ce qui est invisible et ce qui n'a pas de forme, tel était — et tel est encore — le but d'un art vraiment religieux, de même qu'il l'était — et l'est encore — pour beaucoup celui de l'art en général. La puissance de l'art, en ce sens, n'était pas mise en doute par les adeptes des traditions classiques telles qu'elles se sont développées pendant notre ère.

Pictura gravium ostenduntur pondera rerum

Quaque latent magis hac per mage aperta patent.

(Les images montrent le sens des choses sérieuses et celles qui sont le plus cachées deviennent évidentes à

travers celles qui sont plus apparentes.) C'est la formule qu'un humaniste de la Renaissance italienne a trouvée pour exprimer cette conviction fondamentale (le Prof. Walter F. Otto de Tuebingen a bien voulu m'aider à résoudre quelques-unes des difficultés philologiques ?). Bien qu'après le concile de Trente, l'Eglise catholique a jugé souhaitable de protéger ses membres contre le choc ou la peine de trouver quoi que ce soit d'inhabituel ou d'étrange dans les lieux de culte publics, aucune censure ne fut exercée sur les images créées pour le culte privé, où la liberté artistique la plus surprenante demeura possible. Aucune église chrétienne n'a partagé l'opinion toute personnelle de l'abbé du Bos « que les artistes traitaient des miracles et des dogmes de notre religion ne devraient être autorisés à créer aucune composition allégorique »⁸. Sa froide conception artistique tolérante, tout au plus, l'introduction de quelques figures allégoriques dans cette « imitation de la vérité historique », que, d'après du Bos, toute image religieuse devait être. En réalité, l'étude de l'imagerie et de la littérature religieuse après la Réforme ne saurait manquer de surprendre les non-initiés. Ils pourraient *a priori* penser que le mysticisme catholique ne subit aucun changement essentiel et continua à exercer la même influence que par le passé, sur la structure du système religieux. Mais ils seraient étonnés d'apprendre avec quelle facilité, avec ou sans adaptation, les tendances mystiques des catholiques, leurs méthodes, leurs expressions, leurs images et leurs livres, furent adoptés par les protestants⁹. Même les raisonnements théologiques les plus arides sur le Salut devaient prendre comme point de départ la miséricorde de Dieu. Du point de vue théologique, il serait vain de distinguer différents rangs parmi les attributs de l'Essence divine. Mais il est merveilleusement humain de le faire, si l'amour devient l'attribut suprême de Dieu et s'identifie avec lui. On peut, après tout, citer un chapitre et un vers d'une autorité indiscutable (Jean IV, v. 8, 16) pour ce concept. *...Vray amour, ou charité en somme, Que le Dieu aussi saint Jean proprement nomme*¹⁰.

C'est évidemment ce concept qui marque la rencontre des révélations et des images. On ne peut, toutefois, qu'à titre d'hypothèse, reconnaître dans la signification complexe de la miniature du Vatican une allusion au Soleil comme symbole de l'amour de Dieu.

L'un et l'autre brillent à travers l'univers tout entier, pour employer de nouveau les paroles d'un humaniste de la Renaissance¹¹. Le chemin suivi par le raisonnement qui aboutit à l'image de la miniature ne peut être reconstitué que d'une manière hypothétique. Il est ténu, long et un peu détourné : Trinité-Janus-soleil et l'amour de Dieu qui s'exprime spécialement dans le Christ-la Vierge. Les liens entre l'amour de Dieu, ou la miséricorde, et le Christ-Juge sont marqués, dans le dessin du Cooper Union, plus étroitement et plus visiblement. Ce n'est pas le jour du Jugement dernier qui est représenté, mais le jugement sur l'Islam et sur le monde païen, chacun portant un symbole caractéristique, le turban et l'aigle de la légion, respectivement. Du point de vue juridique, leur cas est clair; les poids de leur balance ne sont que trop légers. Mais il reste toujours un espoir dans la « miséricorde incommensurable » de Dieu (Spenser), surtout pour ceux qui n'en savent pas plus long à ce sujet. Notre dessin représente un message de l'immense miséricorde de Dieu telle qu'elle est personnifiée par le Christ, en un concept de Dieu qui est le même que celui de Juliana. Je considère ce dessin comme une confession personnelle, faite, par exemple, dans quelque album, un *liber amicorum*. La précision de la date confirme qu'il était dédié à quelqu'un à titre commémoratif. (Ce dessin étant collé sur un carton il est impossible d'en étudier le verso. Dim. : h. 142 mm, larg. 157 mm; N° d'enregistrement : 1931-66-81; ce dessin a figuré au Musée avant 1931 à titre de prêt par Miss S. C. Hewitt¹².) D'après l'inscription l'auteur en était un Allemand d'un talent de dessinateur médiocre.

Un art religieux, surtout un art de dévotion privée, est une manifestation de la vie émotive. Il tend moins à accentuer sa conformité à un système cohérent de doctrines codifiées, qu'à faire ressortir la religiosité émotive, ce terme signifiant ici le mysticisme véritable aussi bien que les réactions naïves d'âmes individuelles ou de groupes, vis-à-vis des doctrines de l'Eglise et de l'expérience de la vie. Une religiosité de cet ordre s'accommode aisément des contradictions d'un système cohérent même si les dogmatistes réussissent à les voiler. Autant que je sache, les historiens de la théologie commencent à peine à témoigner de l'intérêt pour les manifestations de cette religiosité dans la littérature et dans l'art non doctrinaire. L'historien

de ces disciplines doit souvent réunir lui-même les notions qui lui sont nécessaires de la vie religieuse du passé. Mais généralement il lui manque la formation spéciale que de telles recherches exigent. Je crois que dans l'histoire de la littérature, discipline beaucoup plus ancienne, le problème de l'interprétation est abordé d'une manière plus intelligente que dans l'histoire de l'art. Evidemment, le sujet et les idées qui forment le fond de celui-ci étaient en général toujours parfaitement exprimés dans la littérature, ce qui n'était pas le cas de l'art. Le danger du dilettantisme dans l'interprétation y est trop évident. J'étais conscient de ce danger en écrivant cet article et, surtout, la partie que nous abordons maintenant.

À la base de l'enseignement du Christ se trouve sa conviction de l'amour de Dieu pour ces pauvres créatures que sont les êtres humains, en échange uniquement d'amour. Mais il me semble que c'est au xvii^e siècle seulement que les rapports entre Dieu et l'homme furent si généralement exprimés sous la forme d'un amour passionné *réiproque*, bien que les mystiques et certains théologiens en aient déjà eu connaissance auparavant. Il ne pouvait en être autrement puisque le Cantique des Cantiques avait déjà été interprété d'après le même concept des Origènes et que cette interprétation a toujours compté des adhérents¹³. Mais ce n'est qu'au xviii^e siècle qu'une personnification visible du Christ et de Dieu lui-même sous les traits de Cupidon devint possible. Au début de cette évolution on trouve l'amour divin figuré sous les traits de Cupidon, probablement dès le xiv^e siècle. (Je ne connais pas de vraies recherches sur ce problème. À quel moment fut créé par exemple « l'hymne attribué à tort à saint Bernard : *Amor Jesu dulcissimus* », etc.? Le concept du Cupidon influença-t-il au xv^e siècle le culte croissant du Christ sous les traits d'un garçonnet qui n'est ni l'Enfant ni l'adolescent de douze ans du Temple? Dans une miniature allemande du début du xv^e siècle il tient l'arc et la flèche¹⁴.) D'une manière générale, cet amour, divin ou céleste, ou vrai, ou la Charité, ne semblent pas avoir été aussitôt compris comme l'Amour de Dieu, mais comme l'amour pour Dieu, bien que — si je ne m'abuse — comportant une allusion à l'aide de Dieu, nécessaire en tant que force agissante. Aucune théologie ou philosophie voulant demeurer en harmonie avec le

dogme chrétien, ne pouvait accepter le concept platonique d'Eros comme un être indépendant ou une force médiatrice entre la Divinité et l'homme. Il n'y avait qu'un Amour au monde, celui ressenti par Dieu et dont Dieu imprégnait toutes les créatures¹⁵. En l'aimant, lui, ainsi que tout ce qu'il aime, ces hommes reflètent son amour de ce que j'appellerai désormais Amour véritable. Mais, en général, leur volonté, viciée comme elle l'est par le péché originel, dirige cet amour comme un amour vulgaire vers quelque but coupable ou tout au moins vain. Il n'était pas inapproprié en soi de personnifier sous la même forme les deux espèces d'amour humain, celui qui est dirigé vers Dieu et vers ce qui lui appartient, et celui qui est « cause de mal et de toute ruine », pour citer Georgette de Montenay¹⁶, tandis que le Christ a dit : « Ses nombreux péchés ont été pardonnés car elle a beaucoup aimé. » (Luc 7, v. 47.) Il n'y a qu'un fleuve. Que ses eaux soient pures ou polluées il prend naissance à la même source. Il a été impossible d'inventer de nouveaux attributs pouvant différencier clairement les deux Amours humains. Dépourvu d'ailes, le petit garçon n'était pas Cupidon. Ses armes habituelles étaient nécessaires pour indiquer le caractère irrésistible de l'amour et le fait que ce n'était pas un ange. On pouvait se servir du nimbe, évidemment, comme d'un signe distinctif du véritable amour. Il était nécessaire lorsque deux Cupidons paraissaient ensemble dans une seule image sans que l'un soit clairement dépeint comme triomphant du frère fautif ou dégénéré. On n'a jamais dû manquer de bons psychologues parmi les ecclésiastiques dirigeant les âmes. Un homme comme l'évêque de Girgenti, Juan Horozcius Covarubias de Leyva, savait que les passions mal dirigées sont le mieux maîtrisées lorsqu'elles sont remplacées par d'autres plus fortes, de même nature, mais d'un caractère supérieur. *Flammis flammis composuit et ignibus ignes* — il réprima les flammes par des flammes et le feu par le feu — telle est son explication de l'image du vrai Cupidon brûlant les armes du Cupidon vulgaire qui, pour un humaniste comme l'évêque était identique avec « l'Amour de Vénus ». (La comparaison a l'air d'une citation d'un poète romain. Elle se retrouve en substance dans un poème de Paul Flemming, 1609-1640¹⁷.) Mais, répétions-le, bien qu'opposés au point de vue de la valeur, les deux naissent de

la même source et peuvent, par conséquent, se ressembler, étant donné qu'ils ont beaucoup en commun. C'était une complication de plus que l'Amour véritable coïncidait en partie avec l'Amour tel qu'il est ressenti par Dieu. La complexité du concept devient particulièrement apparente dans le texte de Covarubias, aussi court soit-il. Partant d'un mot de Propertius (III, 5, 1) proclamant Dieu comme l'Amour de la Paix, et combinant ceci avec les paroles bibliques que Dieu est amour et que ses pensées sont des pensées de paix (Jer. 29, v. 11), Dieu fut considéré comme l'Amour de la Paix. « Par conséquent, l'amour de la paix dans l'âme est le véritable amour. » Rien ne distingue l'amour de la Paix tel qu'il est ressenti par Dieu et par l'âme humaine, si ce n'est, pourrait-on ajouter, le degré d'intensité.

Il est évident qu'on ne pourrait empêcher la personnification du véritable amour d'être comprise, parfois avec raison et parfois à tort, comme la personnification de l'amour de Dieu¹⁸. Mais Boëtius à Bolswert (env. 1580-1633), dans les gravures dont il illustra, pour Herman Hugo, la *Pia desideria emblematis, elegiis et affectibus SS. Patrum illustrata* (Anvers, 1624), alla plus loin.

Autant qu'on le sache jusqu'à présent, il fut le premier à représenter nettement la divinité sous les traits d'un adolescent ailé. On ne peut imaginer qu'il ait pu le faire sans avoir reçu l'approbation tout au moins de l'auteur qui était un jésuite. Que cet auteur le soit constitue une garantie que ce livre, dédié au pape Urbain VIII, se conformait aux exigences cléricales les plus strictes de l'époque. C'est un livre de dévotion en latin, dont le contenu est résumé dans les titres de ses trois parties. Dans son édition anglaise de ce livre (Londres, 1686), Edmund Arwaker les traduisit comme *Sighs of the Penitent Soul, Desires of the religious Soul, Ecstasies of the enamour'd Soul*. Chaque partie comprend quinze « adresses », dont chacune consiste en une citation de la Bible illustrée par une gravure, un poème de Hugo, et des citations tirées des écrits des Pères de l'Eglise. Les illustrations sont des images qui se laissent interpréter aisément et où les concepts mentaux et émotionnels ont été transposés en des formes naturelles ou en des formes créées par la main de l'homme. On n'y trouve aucun

emblème ou hiéroglyphe si ce n'est, de temps à autre, un emblème à titre d'accessoire. Le sujet est rendu d'une manière directe et non circonstanciée. Les personnifications étaient familières sauf pour celle, déjà mentionnée, du Christ ou Dieu comme Cupidon. Hugo n'éprouva pas le besoin de justifier cette représentation nouvelle et étrange. Pour lui et pour ses contemporains c'était, de toute évidence, une personnification tout indiquée. Ils ne pouvaient certes pas prévoir que l'art serait appelé un jour non pas à transmettre ce qui était entrevu par l'émotion, mais à ce conformer aux exigences d'un réalisme vrai ou fictif, et que la vérité et la réalité ne seraient plus déterminées par les doctrines religieuses et la métaphysique, mais par les perceptions des sens, par le bon sens et par la science. Pour un homme comme Hugo, dans un conflit entre l'évident, et une doctrine ou expérience religieuse, cette dernière devait prévaloir. De telles convictions ne manquaient pas de se refléter dans l'art religieux. Il ne faut pas oublier, de plus, qu'avant 1800 le sens visible et le sens voulu d'une image religieuse ne coïncidaient pas nécessairement. Ce phénomène a trop longtemps passé inaperçu, malgré son évidence, pour pouvoir être aussitôt admis à présent. Mais même des images qu'on pourrait appeler didactiques, n'étaient pas forcément la contradiction avec le récit verbal des faits. Dans le cas d'un conflit entre la transmission du fait par sa représentation et par sa signification véritable, on devait s'attendre à voir les émotions s'appliquer à cette dernière. L'interprétation verbale de ce qui est transmis à l'esprit par les yeux, devait alors être refusée. La liberté accordée à cet égard à l'art était étonnante.

Le bienheureux dominicain Heinrich Suso vit une fois en une vision un séraphin comme une « image du Christ crucifié ». (La tête de Suso est entourée d'une couronne de roses. Le monogramme IHS se trouve au-dessus de son cœur. Il prie : « O Seigneur, apprend-moi à souffrir comme tu le préfères. » D'après le titre, « cette image enseigne à l'homme de souffrir pour son bien », en l'exhortant à « apprendre à souffrir comme le fit le Christ », à « supporter la souffrance avec patience », à « accepter volontiers la souffrance »²⁰.) Le séraphin montrait, écrit sur deux paires de ses ailes, ce qu'il voulait exhorter Suso à faire : accepter la souffrance dans

l'esprit du Christ. Le rapport écrit précise explicitement que Suso vit un séraphin et non pas le Christ. Mais dans une représentation peinte de cette vision le corps du Christ est celui d'un séraphin (fig. 2). Peut-on imaginer que l'art puisse prendre une plus grande liberté que celle de transformer ainsi le très saint corps du Christ afin de donner une interprétation visuelle d'une expérience purement personnelle. Cette miniature a été exécutée au centre même de la sphère d'activité de Suso. Elle a pu avoir été destinée à servir de pendant à la stigmatisation de saint François, dont les représentations nous offrent parfois une confusion analogue entre le Christ et le séraphin. Deux autres exemples²¹, la représentation de l'Incarnation et de la Compassion de la Vierge, peuvent confirmer que l'art ne rendait pas nécessairement compte de faits, mais pouvait en constituer un commentaire visuel, ou une interprétation. Lorsque, dans une *Bible moralisée*, on figurait saint Gabriel présentant l'Enfant à la Vierge, chacun savait que cette représentation n'était pas un exposé précis des faits mais qu'elle essayait de dégager le caractère miraculeux de l'Incarnation. (Ce caractère miraculeux était accentué encore davantage par ceux pour qui l'Incarnation menait à la création immédiate d'un être humain parfait²².) Lorsque, dans un *Speculum humanae salvationis*, on figurait la Vierge avec une épée enfoncée dans son flanc et des clous piqués dans ses mains et dans ses pieds (fig. 3), on ne prétendait pas qu'elle ait vraiment porté les stigmates. (James a interprété à tort — mais d'une manière caractéristique — les clous comme étant des épées²³.) Le but d'une telle représentation était de prêter une forme visuelle à la puissance de la souffrance endurée en commun avec le Christ.

Il se peut que Hugo ait employé le mot « emblèmes » pour ses illustrations afin de faire comprendre que leur sens rationnel correspondait à l'enseignement de l'Eglise et non à leur apparence. Il nous est difficile d'accepter qu'un jeune garçon ailé, qui pour nous est fermement lié à la notion d'un Génie, d'un Cupidon ou d'un Ange, puisse figurer le Christ ou Dieu. Certes, il a fallu une certaine latitude dans l'interprétation des enseignements de l'Eglise, pour qu'une telle signification puisse être figurée. Mais cette discussion dépasserait de loin les limites que nous nous sommes

assignés pour cette étude. Qu'il nous suffise ici de nous rappeler que le pape ne souleva pas d'objections à ces représentations, et que de bons protestants y ont puisé leur inspiration. Le contexte dont elles relèvent, tant au point de vue du sujet qu'à celui de l'allusion, est évident; il s'agit du concept de l'amour entre le Christ et une âme individuelle, mais non spécifiée²⁴. Aucun grand artiste ne semble avoir tenté de l'évoquer par contraste avec le thème des relations entre le Christ et une âme déterminée, incorporée naturellement en une personne déterminée.

Les anciennes représentations connues de rapports mutuels entre le Christ et une âme non spécifiée, ont l'air d'être dépourvues de chaleur (fig. 4). Bien que l'âme soit toujours représentée comme une jeune fille et bien que le Christ puisse parfois l'aider à se déshabiller ou puisse même se coucher auprès d'elle dans un lit, quiconque a connaissance des enseignements de l'Eglise se gardera bien de toute interprétation équivoque de scènes de cet ordre. Mais après la Réforme vint le règne de la prudence. Le vocabulaire de l'amour pouvait continuer à être toléré dans les églises tant anciennes que nouvelles. Mais les images visibles sont devenues à la fois plus nettes et d'un pouvoir plus suggestif que celles qui étaient revêtues de paroles. Les évocations réalistes des rapports d'amour cherchaient à éviter les motifs risquant d'être interprétés impudiquement. Le chemin était libre. A mesure qu'on approchait de la fin du xvi^e siècle, la représentation du Christ sous les traits d'un jeune garçonnet se répandait de plus en plus dans l'imagerie votive symbolique²⁵. Tant que la psychologie populaire demeura encore à l'abri de ce poison, l'amour entre enfants fut, du moins, interprété comme un amour innocent. Les ailes confèrent un aspect très irréel au Christ adolescent, en lui donnant même l'apparence d'un Cupidon divin, personification de l'amour de Dieu. On serait tenté de se demander si le jeune garçon « était » maintenant le Christ ou s'il était Cupidon. Mais ce serait peut-être s'aventurer trop loin. Tout dépend du sens qu'on donne à la copule « était ». Les mots « mon amour » peuvent, suivant le contexte, être compris comme indiquant soit l'émotion soit l'être aimé. Mais, visiblement, Cupidon peut représenter soit l'émotion, soit le personnage mythologique lui-même. Dans une interprétation rationnelle, l'enfant ailé

ne peut pas être le Christ, il ne peut être que Cupidon, soit comme représentant de l'émotion en tant qu'attribut de Dieu, soit comme étant ressenti par l'homme comme le Vritable Amour. Mais Cupidon peut figurer, néanmoins, le Christ lorsqu'il agit ou souffre comme seul le Christ peut le faire, et comme aucun autre être humain ou divin, n'a jamais agi ou souffert. Les *Pia Desideria* représentent le Sauveur à la fois crucifié et comme la Fontaine de Vie (fig. 5 et 6) sous les traits de Cupidon. Jésus-Christ n'est pas né Dieu mais homme-Dieu. Le Salut ne fut pas l'œuvre de l'amour de Dieu — aussi agissant que celui-ci ait été pour le Salut — mais l'œuvre de cet homme-Dieu. En tant que Dieu, il avait un amour illimité, mais en tant qu'homme-Dieu il était suffisamment humain pour s'écrier sur la croix : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'avez-vous abandonné ? » (Mat. 27, v. 46). Même si Hugo, comme Arwaker, avait, dans son poème, appelé le Crucifié son Amour, au lieu de l'appeler son fiancé (c'est-à-dire celui de son âme, bien entendu) cela n'expliquerait pas pourquoi les théologiens auraient accepté une telle représentation dont l'aspect contredit les enseignements fondamentaux. Comme je l'ai déjà dit, les mots permettent une transformation plus aisée du sens impliqué, que ne le permet l'image. On pourrait chanter l'« Amour crucifié » ou en parler — ce que Hugo ne fit point — mais c'était tout autre chose que de montrer l'Amour à la place du Christ crucifié. Un emblème, même dans le sens le plus large du mot, ne pouvait en soi représenter le sujet auquel il se rapportait, d'une manière contredisant son essence même. Evidemment, dans certaines des illustrations, Cupidon doit être considéré comme représentant l'amour de Dieu, et il se pourrait que Georg Philip Harsdoerffer, un laïque protestant, ne pensait pas à autre chose lorsqu'il écrivit au sujet de « Hugo Hermann » (1)... « qu'il introduisait la miséricorde de Dieu sous la figure d'un ange²⁶ ». Nous n'avons aucune raison de supposer que le théologien Arwaker ait été aussi superficiel quand il ne trouva rien à redire au sujet de ces images, tout en critiquant Hugo d'avoir été « un peu trop poète » dans son introduction « d'histoires fictives dans ses poèmes ». La solution du problème doit se trouver dans l'attitude générale vis-à-vis de l'art de dévotion, dans l'idée qu'on s'en fait, et dans le rôle, du lien le plus fort entre Dieu et

l'homme, émotivement attribué à l'Amour.

A en juger d'après l'art de l'époque, il me semble qu'au xvi^e siècle en général les peuples d'Europe commençaient à perdre les craintes créées par les concepts d'un monde rempli d'ennemis sataniques, et d'un Dieu dont « la miséricorde ne connaît pas de limites », mais dont « la justice doit aussi trouver satisfaction », parce que « ces attributs sont de même poids ». Ainsi, suivant l'interprétation libre mais juste d'Arwaker, Hugo expose (I, 10) la doctrine de l'Eglise relative à la Justice divine. L'illustration qui s'y rapporte montre, toutefois, le jeune garçon ailé figuré comme jugeant une âme, avec la Justice représentant la partie plaignante (fig. 7). L'attitude et les attributs de cette dernière font nettement voir qu'elle a demandé la condamnation de l'accusé. Mais en regardant cette illustration, chacun aura la certitude que ce garçon si doux ne saurait être que miséricordieux. Il y a des illustrations où l'adolescent se cache (II, 11; III, 12), se détourne de l'âme (I, 7; II, 8), la menace avec des épées (I, 6) ou avec l'éclair aveuglant (I, 12; II, 4) ou lui fait même cruellement tourner la meule (I, 4). Chacun savait qu'une âme déchirant Dieu pouvait avoir à passer par les plus sombres nuits de souffrance et de désespoir qui aient jamais existé. Des motifs de cet ordre faisaient partie du cycle traditionnel d'illustrations de la communion entre l'Âme et Dieu, dans la même mesure que les motifs des étreintes (II, 9; II, 12), de l'instruction (II, 15), des flèches tirées vers Dieu (frontispice). Mais on souhaitait voir le Christ distant des temps plus anciens remplacé par quelqu'un qui évoque immédiatement l'amour de Dieu et suscitant des espoirs même dans sa colère. La confiance en l'amour de Dieu ou, pour citer l'épître à Titus (ch. 3, v. 4), en sa philanthropie, emplissait les cœurs avec ce qui semblait être un nouveau bonheur ou un nouvel optimisme. Ce n'était pas un optimisme superficiel. Il connaissait le mal, la souffrance, et le péché. Mais il permettait aux cœurs de mieux connaître l'amour de Dieu que ne semblaient le faire les doctrines émanant du raisonnement. Une vision de Juliana est de nouveau révélatrice à cet égard²⁷. Elle avait

entendu le Christ promettre « en fin de compte je rendrai bon tout ce qui n'est pas bon », et Juliana demeura fidèle à cette certitude qu'elle avait malgré le conflit que celle-ci comportait avec la doctrine de la damnation éternelle. Elle ne doutait pas de l'infaillibilité de l'Eglise, ni de l'accomplissement de la promesse que Dieu lui avait faite. A son avis personne ne savait comment la contradiction serait résolue. Le christianisme n'existerait pas sans la conviction qu'avaient son fondateur et ses premiers adeptes que Dieu agit envers l'humanité non pas selon les lois de la Justice, mais selon celles de l'Amour, comme un « père bon et au cœur sensible »²⁸. Le pardon appartient à la gloire de Dieu, et il existe une dépendance mutuelle entre Dieu et l'homme à travers le péché. Hugo fait dire à l'âme : « Si je n'avais péché, ta gloire en aurait été moindre. » (I, 6). On peut considérer comme par trop anthropomorphe la conception de Dieu comme étant sujet à un conflit entre la Justice et l'Amour, dont ce dernier sort victorieux, et tout particulièrement lorsqu'il est aidé par le véritable amour de l'homme²⁹. Mais, je tiens à le répéter, ceci est merveilleusement humain. Nous ignorons auquel des concepts Hugo, ses collègues et ses successeurs ont attaché le plus d'importance en acceptant Cupidon comme un digne représentant de Dieu. Mais nous pouvons aisément comprendre qu'en tant qu'êtres émotifs ils n'étaient pas moins séduits par le caractère persuasif de cette personnification, que ne l'étaient les laïques. La connaissance, répandue auprès de tous les gens cultivés, de la tradition d'une conception miraculeuse du fils mythologique de Vénus, sans l'aide d'un père, peut avoir contribué à cette largeur d'esprit générale. Que cette tradition ait eu une influence ou pas, il est certain que Cupidon a dû paraître en général comme une personnification moins étrange et plus expressive de Dieu qu'une personnification féminine. Evidemment, un homme cultivé de l'époque de Hugo ne pouvait pas prévoir que l'unité du monde dans lequel il vivait serait un jour détruite, et que, dans ce monde, les figures mythologiques et poétiques de l'antiquité perdraient leur place organique, et joueraient de plus en plus le rôle

d'ornements fantaisistes. Il ne pouvait pas prévoir qu'au xviii^e siècle Cupidon allait devenir presque exclusivement un être érotique et moralement irresponsable.

D'autre part, Hugo ne pouvait pas prévoir que ses illustrations auraient un succès sans égal dans toute l'histoire de l'imagerie religieuse. Copiées pour des éditions de son livre sous leur forme originale ou adaptée, ou bien répétées comme des images isolées, ces illustrations ont gardé la même importance pendant deux cents ans au moins. Au point de vue des idées elles eurent une influence encore plus durable grâce aux *Emblèmes* de Francis Quarles, l'ouvrage le plus répandu et apprécié de tous ceux qui furent inspirés par les *Pia Desideria* (L'édition de 1861 de celui-ci a été illustrée par Charles Bennett et W. Harry Rogers, et fut publiée par James Nisbet and Co.³¹) Ces images ont encore influencé l'édition de 1861 de l'ouvrage de Quarles. Ainsi, un livre de dévotion protestant publié en anglais a transmis le concept d'une personnification de l'amour de Dieu sous les traits de Cupidon presque jusqu'à notre époque.

Parlant comme un pasteur protestant, Arwaker dit de son auteur jésuite qu'il était « dans l'ensemble un excellent chrétien ». Il fut impressionné par son absence de toute étroitesse sectaire. En ce qui nous concerne, on remarquera que la Vierge Marie n'y est pas présentée comme une médiatrice nécessaire en faveur de l'humanité. Si l'absence d'amour est le seul péché impardonnable, alors le rapport de l'âme avec Dieu est si immédiat qu'il ne reste guère de possibilité, et certainement aucun besoin, d'une médiation auprès de Dieu. On peut émettre l'hypothèse que la personnification de Dieu comme Cupidon devait séduire davantage les protestants qu'une image de Dieu sous une forme féminine, et ceci du fait que toute allusion au rôle de la Vierge comme médiatrice était par là même exclue. En suivant un chemin de raisonnement inverse, il semble probable que l'auteur du dessin du Musée de la Cooper Union ait été un catholique.

RUDOLF BERLINER

EXCERPTS FROM THE UNPUBLISHED DIARY OF PAUL SIGNAC

III

1898-1899 *

The diary Paul Signac kept from December 1898 until May 1899 reveals him mainly, as an "art critic." Whereas formerly he had mostly confined to his diary ideas on his own methods—ideas which were to become crystallized in his book *De Delacroix au Néo-Impressionnisme*, which appeared in 1899—once this manuscript was completed, he seemed to have looked around him and started evaluating the efforts of painters of his generation (not to mention masters of the past such as Corot, Jongkind, etc., who were particularly close to his heart). Thus when considering the art of the present and that of the immediate past, he expressed judgments of remarkable accuracy which after more than half a century have lost none of their value. On the contrary, thanks to these notes from Signac we are able to witness the stirring of the artistic world in Paris at the turn of the century. And we are witness to this through a particularly enlightened interpreter, for, in spite of his conviction that Divisionism alone leads to artistic salvation, Signac was able to analyze sometimes with enthusiasm, sometimes with detachment, works such as those by Edouard Vuillard, Maurice Denis, and so many others. He was even too intelligent and too honest, in spite of his strongly biased mind, to let his personal friendships influence his judgments. This is how these pages will reveal his opinions on the work of one of his best friends, Theo van Rysselberghe, a charming man and devoted companion who, although a member of the small Neo-Impressionist group of which Signac was the leader after the death of Seurat, did not succeed in satisfying the heavy demands of the author of this diary.

* Other excerpts from the same diary have appeared in the "Gazette des Beaux-Arts," Jul.-Sept. 1949, pp. 97-128 (transl., pp. 166-174), and Apr. 1952, pp. 265-284 (transl., pp. 298-304).

The main part of Signac's diary for 1899 is devoted to an Exhibition, the historical importance of which has not yet been sufficiently recognized. At a time when so many contradictory trends seemed to spread confusion, its aim was to establish the contribution of the new generation—that which succeeded the Impressionists. For that decisive demonstration, Signac's generation gathered around the only man who remained detached from all movements and pursued alone a magnificent goal—Odilon Redon**. As André Mellerio, author of the foreword to the catalogue, said: "A certain number of painters, having exhibited separately or in groups, these last years, at the Salon des Indépendants, at [the dealer] Le Barc de Boutteville's etc., have gathered here. Their exhibition... aims at bringing out the sum of all contemporary trends."

While Signac's diary makes us take part in the preparation for that exhibition, he also produces information on the growing misunderstanding which was separating him from his former friend Camille Pissarro. Signac had met Pissarro in 1885 at Armand Guillaumin's (who had had perhaps more influence on young Signac than the so greatly admired Claude Monet). In his turn Signac introduced Georges Seurat to him. Deeply interested in the works and theories of these young painters, whose father he could have been, Camille Pissarro was soon to join them, a fact which resulted in a drastic change in his technique and his palette. It was at that time that Pissarro openly recognized Signac's role as spokesman by telling him in a letter: "The whole weight of Neo [-Impressionism] rests on your shoulders! Seurat is not being attacked because he is mute. I am

despised, as if I were a senile old man; as for you, well, they are after you since they know you as a fighter." However, unable to submit himself to the strict discipline of Divisionism which held in check the spontaneity of his expression, Camille Pissarro was soon to free himself from that movement. Since then misunderstandings had not ceased to mount between the two painters, Pissarro judging rather harshly Signac's evolution while the latter regarded with much bitterness the defection of this early adherent. This bitterness is present in an undisguised manner in the pages of his diary while Camille Pissarro's letters to his son Lucien*** are hardly more tender on the subject of Signac.

The excerpts from Signac's diary published here, begin with passages from a small notebook in which he wrote his impressions at the time of a trip to London in the Spring of 1898—a trip he made so as to look once more at Turner's works, doubtless in preparation of his book, *De Delacroix au Néo-Impressionnisme*. This little notebook bears the number IV C. It should have found its place among the pages of the IV B notebook which extends from December 1897 to December 1898. Notebook IV B is followed by Notebook V, the excerpts from which follow here the notes taken in London. There is still another notebook, kept in 1900-1901 from which George Besson published fragments in "Arts de France," Nos. 11-12, 1947.

Like the excerpts which we have previously presented here, those from Notebooks IV C and V are published by us thanks to the kindness of Mme Ginette Cachin-Signac, and to the friendship of George Besson, confidant and executor of Paul Signac.

JOHN REWALD.

** On Redon's relationship with the new generation see our article on that artist in the "Gazette des Beaux-Arts" delayed 1951 volume.

*** Paris, Albin Michel Publishers, 1950.

(TRIP TO LONDON,
MARCH 1898
COVERED BY
NOTEBOOK IVC.)

Sunday, March 27, 1898.

A little sun; the dunes here are very high and offer fantastic, unexpected effects through their interlocked curves.

Embarking at Boulogne. Fine crossing. There is still a slight swell and the wind is fresh. The sea-gull flying over us: apple-green, reflecting the sea. Arrival at Folkestone; fog and rain. It is always Turner-like: this smoky city, under church towers, turrets, viaducts. In the crowd waiting on the pier, reds one would not see in France break out—soldiers, children and women.

London, Monday, March 28.

National Gallery. A quick walk to clear up the general view. None of the Louvre exhaustion; the set-up is simple, the paintings in one or two rows, spaced out, the floor is unwaxed—one can "see." Quick, a general look at the Turners. As early as 1834 he broke away from the black and sought the most beautiful colorings: color for color's sake. One would think he was madly rished, as though he wanted to make up for lost time. He was 55 years old when he began to see really clearly. What hope this could give us!

In the afternoon, tragic stroll along the Thames, in the fog and rain. It is admirable in its horror.

Tuesday, March 29.

A thorough visit to the Turners. See the notes in the catalogue. To sum up, as early as 1830 he freed himself from all dark shades. His color-scheme is vibrant; the paintings are composed, the chiaroscuro restricted. It is a balanced all-powerfulness. Then, twelve months later, he sacrifices everything to color. What he loses in balance, he gains in pure brilliance and harmony.

His influence on Delacroix is un-

questionable. In 1834 the French master had certainly studied and understood Turner. Tones, tints and harmonies which I saw in Delacroix, I find again in Turner. Figures are treated with the same freedom.

The conclusion is that we are bound by reality and that, in order to reach power, we must free ourselves. Paint from now on nothing but motifs which cannot pose, unexpected harmonies.

Noted divisionist elements in Constable. No longer paint even and blue skies. To copy means to deprive oneself of all ideals and fall back into banality. Even when we think we are copying [nature], we only succeed when deviating from reality. Variety can be achieved only while creating—the stronger one is, the more one varies.

**

[On his return to Paris, Signac, on April 18, 1898, sent the following letter to his friend Angrand at Rouen:

"I have returned from London enthusiastic about what I saw; the marbles of the Parthenon, the Assyrian low reliefs (the famous Chasse aux Lions), the untouched frescoes by Ghirlandajo, a bit of Pérugino, of Pinturicchio, of Signorelli; cartoons by Mantegna and Raphaël with their pure and fresh color scheme, hundreds of master drawings... and the unknown magic of Turner.—O, friend, if you wish to know what a free painter is, embark at Dieppe at two o'clock, you can dine in London, the next day you go to [the] National Gallery and you can return the very same evening, having received—for your two louis' worth—the most useful lesson in painting ever to be gotten. When you come to Paris—but should you not better go to London—I will try to initiate you, by means of diagrams and photographs, to the splendors of the great Turner.—Three periods in his life: he is enchained—he breaks his chains—and (at 55) he begins to be free. And then these canvases: *Pluie, Vapeur et Vitesse, the Soir du Déluge, the Matin après le Déluge, Napoléon exilé parmi les Rochers*. They are no longer pic-

tures but polychromes, precious stones, painting, in the finest sense of the word."

**

ALBUM IV

PARIS, DECEMBER 13, 1898
MAY 20, 1899

Paris, December 13, 1898.

What a sad awakening in Paris this morning [after returning from St. Tropez]. It is seven-thirty and still dark; it is raining and from our window I can only see the desolate roofs and chimneys. And I think of how the beautiful St. Tropez days wake up.—In the beautiful golden light, the town appearing among the yellow leaves of the trees and the tender blue of the sea; over the still dark hills a light mist is brooding... And instead of that Eiffel Tower, depressing in this rain, Grimaud's spruce silhouette, all basking in the sun and dominating the misty open country.

December 14, 1898.

At Durand-Ruel's a return visit: a very beautiful Monet of 1866, a *Femme au Gant*, light and vigorous touches on a black background, which shows what an amazing Carolus Duran he would have made. At another dealer's is shown his *Bord de la Seine dans le Brouillard*, chalky and swept off. It is a recent canvas which has nothing in common with the daintiness and lightness of similar effects in the Argenteuil and Vétheuil period.

Also quite dry and quite sad the latest Pissarro of the Avenue de l'Opéra. He has just rented an apartment on the rue de Rivoli in order to paint the Tuileries as seen from his window... as always. He hardly varies his motifs. [Suffering from a chronic eye disease, Pissarro was unable to work outdoors when the wind would start to blow and had to resign himself to painting views of Paris from the closed windows of various apartments¹.]

December 15, 1898.

Summoned by Vuillard in connection with our future exhibition. He takes me to Redon's, around whom we are to gather, it appears. It is [*Count Antoine de*] La Rochefoucauld who is supposed to advance the funds. I am surprised at the reappearing of that intermittent patron of the arts².

December 16, 1898.

A word from Renoir on his return from Holland. When he was asked for his opinion on the eighty Rembrandts which he saw over there, he replied: "I saw a fine Velasquez." Is it possible that such a great artist, a fine master of colors, would understand nothing about the fine painter of tones, and would make a play for the gallery with such stupid quips, like some worthless gadabout who, at the theater, is thinking of the nonsense he will spread during intermission?

The nice Vuillard made a date with us—Theo [*van Rysselberghe*] and myself to go to see the mural decorations which he made for some fashionable salons³. [*It is unfortunately not possible to identify these decorations; see fig. 2 and 3.*] First he takes us to the most recent one. And at the entrance of that room, we are immediately struck by the harmoniousness of its two panels. Honestly, until now, having known his work merely through bits of canvases or panels in the back room of art shops, I could not appreciate his talent. I told him so: I didn't know him until today.

What is especially noteworthy about these two panels, is the clever way in which they fit into the decoration of the room. The painter based himself upon the dominant colors of the furniture and drapes, repeating them in his canvases and harmonizing them with their complementary tones. These panels are painted *à la colle* and that medium produces tones that unite wonderfully well with those of the materials and the carpets. It seems as though oil-painting would be more out of tune.—Truly, these panels do not look like painting: it seems as if all the tones in the furniture had concentrated here, in the corner of that wall, and defined in handsome shapes and handsome rhythms. From that viewpoint it is absolutely successful, and it is for the first time that I get this impression from a modern interior.

Vuillard discusses all this very intelligently. One can see that he loves his art and that he knows where he is going.—Truly, until now I did not realize what a great artist that man is, and this lesson will serve me well.

He was not as successful with the two other decorations he took us to see. They represent a transition leading to the ones we have just admired, and from that viewpoint they are interesting. The forms here are more articulate, and—for that very reason—they are embarrassing; in the light he is then truly free. And then they are darker and in these dim interiors do not create enough light. At Natanson's he has two panels against the light, absolutely invisible, since he has paid no attention to the gloom caused by the luminous contrast of the window and confined himself to a too dark gamut.

December 18, 1898.

Dinner yesterday at that good Verhaeren's. He told me about the way the Rembrandt Exhibition impressed him—stronger, he said, than Bayreuth [*at the Wagner Operas*]. One likes Rembrandt the painter and one learns to like the man before his works thus gathered together... As I told Verhaeren about Renoir's stupid joke, he confides in me how sick it also makes him to hear artists and writers slander one another and make fun of everything. "I never laugh at their jokes," the big, honest Verhaeren shouted ferociously.

Gloomy walk, in mud and rain, along the plain of Courbevoie, to make useless social calls. I really cannot get accustomed to this depressing climate and I suffer a great deal from the lack of sunshine.

December 20, 1898.

The *Libre Parole* has organized a subscription for the benefit of the widow of Colonel Henry, the acknowledged author of the forgery intended to prove the guilt of the unfortunate Dreyfus, and received more than 70,000 frs. within four days. Money is still pouring in, with shouts of death to the Jews and to those who are against anti-Semitism. That is what we have come to! So as to forget and to get away from all this muck, I spend the afternoon at the Pantheon to see Puvis' [*de Chavannes*] new decorations. Except for the last one, shown at the Champ de Mars,

Ste Geneviève veillant sur la Ville, it seems to me I prefer the old ones.

December 23, 1898.

Vollard comes to buy my Cézannes. I refuse to sell him the largest. [*Signac had bought that canvas directly from père Tanguy in 1884, when he was twenty-one, and all his life refused to part with it: fig 4⁴.*] But I agree to the exchange of a small still life and it is with great joy that I bring back a pretty little Renoir—a trifle, the head of a woman, in pink, blue, yellow, but completely Renoir and his charm—two water colors by Jongkind, and a Seurat from the beginning of the division, which had been lying for months in Vollard's store. [*Maybe the small panel: fig. 5⁵.*]

December 25, 1898.

Visit of three Jews, fat ones, who come, with Moline's introduction, to buy the Degas. They find it a little expensive but are determined to get hold of the Cézanne and the Guillaumin for 1,500 francs.—Their millionaire-like insistence forces me to answer them curtly that I am not an art dealer. These are indeed the right people for repurchasing at very high prices works of art acquired for nothing fifteen years earlier, by genuine art collectors. In my studio they will only look at paintings which have high-rated names, and pass by with indifference the Seurats, the Lyces, and the Crosses which they could get for a few hundred francs.

As one of them asked me bluntly: "You are a pupil of Pissarro?" I had to answer him: "No, it is Pissarro who is our pupil," showing him a "pointillé" painting, *Les Moutons* [*fig. 6*], of the time when the master, enthusiastic about divisionism, would come to the studio to enquire into our technique, into the smallest details. At that time I had to explain to him—touch by touch as I put them down—the various elements of our canvases and, back at Eragny, he would benefit from this. How times have changed; he now spends half his life slandering us. [*As early as 1889 Pissarro was to free himself from divisionism, the technique of which "surrounds us and prevents our senses from working spontaneously," as he put it. From that moment on, a whole series of misunderstandings occurred between him*

and Signac. See especially the exchange of letters between Pissarro and Signac of January 1894. In his study *De Delacroix au Néo-Impressionnisme*, published in 1899, Signac was to explain rather diplomatically, and less acrimoniously than in his diary, the desertion of the old master.⁶

1899

January 6, 1899.

I am going to Maurice Denis' at Saint-Germain, to make arrangements for that exhibition which we wish to venture, bringing together the various groups that have for fifteen years made themselves known outside the field of official art: the Neo-Impressionist group, the Symbolist group (Denis, Vuillard, Bonnard, etc.), the Colorist group (André, Valtat, d'Espagnat), the Isolated: Lautrec, de Groux, Anquetin (Michelangelo group), the draftsmen: Steinlen, Hermann-Paul, Heidlinck [?], a few pupils of Gustave Moreau, etc. [Among the artists mentioned here, Lautrec, de Groux, Anquetin, Steinlen and Heidlinck were not to participate in the exhibition and Moreau's pupils (most likely Matisse, Rouault, Marquet, etc.), did neither, whereas others, unnamed, were to join the participants.]

Waiting to have lunch, Denis showed me his canvases. He has started a decoration for a whole chapel, but it is as yet just rubbed and one can hardly judge the effect. The finished cartoons prove that he tries to be more precise, less slipshod, but in so doing he seems to become more banal. He is very much taken with the idea of decorating walls, and says he will do everything to obtain some. Is that why he sent 5 francs and his signature to the fund-raising campaign of the *Libre Parole*? Is it to please the Lerolles, Cochins and other "clericalites"?

He also showed me his recent canvases, brought back from Italy and Brittany. Always the same good taste for arrangement, the same intelligence. Most varied effects, the grayest and the most colored, but the latter hard and dry, sour, unpleasant, show that it is easier to handle brown and black than blue and red. He has painted an Italian terrace, with an awful blue wall paper sky resulting in the most disastrous combination with inharmonious greenery.

Also there, are: an art critic, André Mellerio, talkative, not knowing much, but open and amiable, as well as the painter Paul Sérusier, who is off to inscribe "on the walls of Alençon the holy esthetic standards" which were held out to him in that famous convent in Bohemia where he recently spent a Season. [About this see the *Diary of Signac*, for April 12, 1897⁸.]

January 9, 1899.

They say that poor Lautrec has become insane. Last year he had already suffered attacks of madness which had been concealed. But this year he is in such a condition that his family had him confined. This madness which is caused by alcoholism expresses itself through erotism. It began with a several days spread around the New Year holidays during which... He would straggle from cafe to cafe with a model who pushed him around like a little child. Later, when the attacks came on he had to be confined to his studio. One day when his friend Maurin was visiting him, he suggested that they both undress and sleep together, reserving the passive role for himself. Then, in a fit, he took hold of a red-hot poker and held it in his hands until his flesh was scorched and even then would not let go of it; it had to be torn away from him. [As early as 1897 Lautrec had shown signs of physical and mental disorder. Due to his alcoholic excesses, his condition was to deteriorate rapidly. At the end of February 1899, six weeks after these notes were written by Signac, Lautrec's mother had to confine her son in a mental home at Neuilly. He left that place on May 17 of the following year, without being cured however⁹.]

January 12, 1899.

At the Ecole des Beaux-Arts, Boudin Exhibition. Too many canvases, too many horizons at the level of the third of the height of the canvas, too many empty skies. In spite of the congestion caused by the multiplicity of paintings shown by art dealers or interested art collectors, a few beautiful old canvases of the years 1865 to 1875 may be seen. There is especially a view of Bordeaux—with its busy wharfs, and the river covered by buildings, under a heavy and chalky sky pouring ghastly glimmers of lights on the

city—which is a most beautiful work. It all is gray, fair, pearly, vibrant, just like the Pissarros of the right period. That canvas—and others of that kind—has nothing in common with the large bunch of commercial canvases, dry and pasty, among which they are submerged. Some attractive notations in pastel and water color. Here is a man who was fond of boats and knew how to draw. But this experience indeed proves that one should avoid specialization: one should vary the effects, the arrangements, make paintings, not studies.

January 13, 1899.

Painters pour in for our exhibition. Saw Albert André who tells me that Renoir, for whom he works, has nothing left on his palette earthy colors—green, brown and red—and is pointing out that the nastiest trick the Impressionists played on the young generation was to teach them to paint with nothing but colors of great intensity. And here is Pissarro who is also chanting the praise of dirty tones; and Monet too who paints in a white, chalky and flat manner. This bankruptcy is due either to senility or the desire to settle down, the feeling of thus drawing closer to tradition or the urge to produce fast. In any case—let us hold tight!

January 15, 1899.

At several days' interval, Durand-Ruel and Vollard have come to the studio and have said the same thing while looking at a canvas of my early days, at the time when I was certainly influenced by Monet: "Oh! If only you had kept on painting that way!" That is what they fall for, rehearsed stuff! Everything that is new scares them. [For a painting of that time, fig. 7¹⁰.]

January 27, 1899.

At Redon's for our exhibition. There we get a letter from Durand-Ruel who is putting at our disposal, free of charge, three of his galleries, so we may hold our exhibition there. What interest does he have in acting this way? Does he want to strangle us in a Jesuistical manner, or is he sounding us out to see how the land lies and find out where to drop his anchor? Sisley is dying a horrible death of smoker's cancer. Does Du-

rand feel that the Impressionists are aging and is he looking around to see who might be their successors?

February 2, 1899.

At Redon's for our exhibition; a weird couple; the man, a so-and-so called *de Calda*, spiritualistic, satanic, etc. Behind hypocritical eye-glasses the horrible glare of a pederastic monk. The woman quotes Saint-Theresa and does not seem devoid of blackguardism either. There are masses of gangs like that trailing into Redon's studio, thinking he may prove to be a queer fellow easy to exploit, or a bluffer with whom one might associate. They lose no time in disappearing when they find him merely a good and simple maker of black-and-whites.

February 4, 1899.

Theo [*van Rysselberghe*] went to see Lautrec. He is definitely mad. He has confined to him on the promise of secrecy, that he had found an excellent way to paint, quite new and with which he was quite satisfied: a blending of muck and ether.—Then, he had him watch the taming of a cardboard elephant: he lets an iron get hot for a long time, then approaches the animal imitating its trumpeting, withdraws cautiously, then mimics the whole number. When the piece of iron gets cold, he heats it again and starts all over again. He also proposed to Theo to have him cast in gold.—Then, he went out with him, dressed in red pants, sheltering himself under a big blue umbrella and holding in his arms a china dog.—That same morning he had gone to Durand-Ruel, accompanied by a woman, holding out his hat and begging for a louis to pay "madame, with whom I have just spent the night."

February 7, 1899.

Maurice Denis comes to see me. How refined and diplomatic he is; he knows how to attract people, how to compliment you and how to ask questions on what he wants to know. I furnished him with all the technical information he requested on my painting, and when I asked him what was his way of gathering material from life, he gave me this amazing reply: "My art calls for important preparatory work according to a method

which is my own." Actually, I think he was taken unawares by my question. Quite different was that good Vuillard of whom I once asked the same question and who told me everything, showed me everything, up to the tiniest sketch. [*Vuillard and Signac appear even to have had an exchange; Signac owned a very fine Nu by Vuillard painted on cardboard: fig. 8¹¹.*] It is quite logical that Denis signed the list of the *Libre Parole* and Vuillard that of the *Aurore*. [*The latter was the newspaper in which Zola and Clemenceau were campaigning in favor of a retrial of the Dreyfus case*¹².]

February 21, 1899.

With Luce at Pissarro's, in his apartment at the rue de Rivoli, from where he paints the Tuileries from his window. On the wall some old canvases by him show how inferior are his latest ones. Really, in those muddy, dirty and flat tones, there is no longer to be found any of the qualities of the fine colorist he used to be; neither is there the charm and splendor of the beautiful scene before his eyes. On that lovely winter afternoon, the orange-tinted light gilds the whole landscape: the blue shadows lengthen and contrast with the warm tints of the light, or shade off along with them. In this beautiful scenery, the multicolored spots of the crowds. And all that so well part of the "Impressionist" note of life and light and color! On leaving the reality seen from the window, one is quite saddened to fall back into the gloomy interpretation of the old artist.—And yet, in health and spirit, he is still young and strong [fig. 9¹³].

On returning, it is a pleasure to once more see at Bernheim's the pretty and crisp Sisleys of 1877: banks of the Seine, Louveciennes, Sèvres, Saint-Cloud. There we have, jotted down with a quick stroke of the brush, reds, blues, greens, yellows, purples—all the singing gamut of the impressionist palette.

We have just seen, as we went by the Bernheim branch on the avenue de l'Opéra, the most recent Monets which indeed do not have the charm of these old Sisleys.—It is strange to see Impressionism ending in darkness, juice and flatness; everything it had fought against in the years of its youth and ardor, it now at the end of its career seems to look for—weariness, searching for the easy

way, an urge for something new which only makes you fall back in the old?

March 3, 1899.

What is a perfect disgrace is the shop-window at Durand-Ruel's. Whereas on the rue Laffitte [*side*] some Monets and Pissarros are displayed, on the rue Le Peletier side there is a display of some Morets, Maufra, Loiseaus—pasticcios, lopsided ones moreover, of Impressionist masters. Everything is there: the motif, the treatment, the various genres: fog, sun, white-frost... If it is credible that this poor Vogler [*an imitator of the Impressionists, several paintings of whose have been sold as works by Pissarro, with a forged signature*]¹⁴, does this to support his family, what is to be thought of Durand, wealthy and esteemed—the Durand of Delacroix, Corot and the Impressionists—committing the infamy of promoting such forgeries? But is it not senility, for I can hardly see the benefit he might draw from placing on the market these cheap pasticcios of the masterpieces he owns.—Would it not be more sensible to look for the works of those who will one day step into the shoes of the painters whom he lead into triumph?

March 15, 1899.

All paintings are on Durand's walls—and the general sight of the exhibition seems most satisfactory. Actually, included are nearly all those who for fifteen years have—outside the official Salons—made some new effort. [*The exhibition was opened on March 10, and lasted until the 31st. The participants arranged their shows in groups: Bonnard, Denis, Ibels, Hermann-Paul, Ranson, Rippl-Ronai, Roussel, Sérusier, Vallotton, Vuillard—Angrand, Cross, Luce, Petitjean, Signac, van Rysselberghe—Redon—André, d'Espagnat, Daniel-Monfreid, Roussel-Masure, Valtat—Bernard, Filiger, de La Rochefoucauld—and three sculptors: Charpentier, Lacombe, Minne*¹⁵.]

When [*at Durand-Ruel's*] you go from our rooms to those where the Manets and the Impressionists are hung, one is quite surprised of the swank and "museum" look of these canvases which, twenty years ago, compared to those of their forerunners, had the same effect. I took out some Sisleys and a Ziem which I

placed under our canvases: they no longer had any color left and they appeared like paintings of another century. It is therefore logical that we inherit the antagonism they had to bear.

Once more hatred for color bursts out. My paintings, with their soft effect and rather dim harmonies, find some sympathy this year, whereas those of Cross, glowing and colored, as the most dazzling of the Monets one can remember, are completely misunderstood. Durand, who is most complimentary toward Theo [*van Rysselberghe*] for his portraits and who is now willing to credit me with some talent, contends that Cross is a fraud, and besides that, under the name of Delacroix, he is exhibiting at the Salon some completely black paintings, that his "pointillé" paintings are made only as a joke and that, in short, he is disgracing our group. [*Cross's real name was in fact Delacroix but it is not true of course that he exhibited academic works at the official Salon under that name*¹⁶.]

Some of my canvases look worse here than in my studio... The reason for this must be the horrid red drapery on which they are set-off. I also tried that lovely gold frame of Monet's. Around predominantly purple effects like my *Mont Saint-Michel*, this gilding does no harm, although it takes away some of the strength; but around gold and orange-tinted tones it kills the entire painting. So, theory and practice go together.

Cross has the finest display in the room. His *Femme et Enfant* is exquisite—like a Renoir with more harmony. The *Chênes lièges* are more supple and more colored than any Monet, the ["pointillé"] technique does not distract from the general effect. It is harmonious, well composed, delicate; all the qualities that can be claimed from a painter are expressed there. Nevertheless people are taken aback by the execution of his great, unfinished, painting which he has, as an honest man, placed on display to see it before he finishes it—and it brings about laughter and surprise.

Angrand: his drawings are masterpieces. It is impossible to imagine a more beautiful arrangement of black and white; more lavish arabesques [fig. 12]. They are the finest possible painter's drawings ever made, poems of light, well combined, well executed, most successfully carried out. And everyone passes by unaware that

they are incomparable marvels. It is only the neatness of the execution, the beauty of the shadings that somewhat attract the attention of the visitors, but no one sees the beauty of the soul and the genius of this great artist: Angrand. His drawings are mentioned in the press, but not a single critic has even tried to describe them, or to point out that one is here in the presence of something new and great.

All interest in our room is centered on Theo [*van Rysselberghe*]. Besides, he has made all the necessary compromises for that purpose. His portraits are utterly graceful; they could be signed by any painter of the Champ-de-Mars. The flat flesh, the eyes drawn with a single stroke of the brush, the strongly outlined mouths, look as though they were painted by Gervex. In the background and in the clothes alone some remnants—not of divisionism, for there is no contrast, but of dots—are left, and quite unnecessarily. Why then, while again freeing himself completely, does he not avail himself in any way of the benefits of contrast? Should he use it to concentrate the effect, to center the interest on the face, on the hands of his model instead of letting it stray to accessory parts, in order to vary its tints and shade them off, how much more style his work would take on. The charm that still remains in his canvases stems from a few traces of divisionism that one still finds in them... It is Cross's fate to be thus misunderstood, and it is that of Theo to thus triumph in belittling Cross's researches. One has genius, the other skill.

A truly good service Petitjean has rendered to Theo by exhibiting his *Portrait de Femme décolletée*. Before the latter's appearance, Theo's portraits had a bourgeois and Beaux-Arts look about them, but since that by Petitjean, so drab, so precise, was hung, immediately those of our friend—by way of contrast—proved themselves to be a refined and almost uncompromising art. Actually, with the one as with the other, we find the same compromises made but as to Theo with good taste and cleverness and as to Petitjean, with stupidity and priggishness. Then also, in Theo, we have a man of taste living in pleasant surroundings, whose models wear smart clothes, whereas with Petitjean we are faced with a bare wall and the cheap taste of the ready-mades.

The Luce exhibition, thanks to my

efforts, stands up pretty well. The purple tones of which he often makes abuse are there sufficiently dispersed so as not to shock us; the subjects are Parisian, which should please. Commonly speaking, he takes the place of Sisley and Guillaumin.

In another room there is d'Espagnat getting softer; André imitating Manet, Renoir and Vuillard; the pretty samples of tints by Valtat; the Redon pastels, with ingenious chromatic arrangements, and in which a lot of people see nothing but literature, whereas he seems to me to have pursued strangeness only to reach the unexpected and thus be free to handle tints as he pleases—and La Rochefoucauld ridiculously imitating the Chinese.

Then the room of the saints! Vuillard who is triumphant there, expressing the joy and tenderness of things! A green plant on a window, a tankard on a table, what wonderful objects for a painter. And Bonnard, whose charm I cannot sense, in spite of all the good that is told me about him by Vuillard, who says that the smallest panel by his friend gives him the same feeling as a fable by La Fontaine. I do see the wittiness of the arrangement, the amusing side of the subject, but—contrary to Vuillard's works—to me this does not seem expressed in plastic terms: to me the shape seems ugly, the color dirty, the arrangement banal.

The Denis exhibition shows him hesitant. He too seems to me to be ready to make all possible concessions. His big painting, glassy and clashing, has none of the qualities of that at the Champ-de-Mars of two years ago.

The lovely dark tints and the methodical arrangement of the display by Sérusier—the way the red spots are balanced, the beauty of the texture! He reproaches my paintings for being drowned in white; he absolutely deprives himself of that non-color. Maybe some day he will enjoy it, as he tells me.

23

[Another review of the same exhibition is supplied by Antoine de La Rochefoucauld in a letter dated March 28, 1899 to Emile Bernard, who was then in Cairo. This letter is accompanied by a sketch, see fig. 13¹⁷.]

"I do not want to wait for the end of our exhibition to write you and

"to tell you how much your cupboard panel and your hanging are admired. Both of these art objects are well placed. Master Odilon Redon and myself, we have been firm in demanding they be given a place worthy of their beauty. You are next to Odilon Redon. Filiger is hanging under one of my paintings. The rest of the room is filled with painters of another group but they hardly bother us: Daniel Monfreid, Albert André, Valtat, Roussel-Masure, d'Espagnat [see above, note 15].

"The little dot, which in aging has at the same time grown to the size of a sealing wax wafer, occupies the next room all by itself." [La Rochefoucauld himself, as incidentally Maurice Denis too, let himself be tempted by Divisionism around 1890, but had quickly forsaken it¹⁸.] Signac, and consequently the others, have changed a lot. Signac has gained as a painter; he has come closer to Monet; but how far we are from the decorative if slightly stiff technique of Seurat who had a certain greatness, a great sobriety and could better adapt itself to compositions governed by general directions of lines. Well, the Neo-[Impressionists] vibrate and sing at the top of their voices. It is, I believe, what they want above all. Signac applies much less strictly than before the—oh! how scientific—laws of Chevreul and of Rood.

"Finally, the room on the rue Le Peletier side is occupied by a heteroclite group of artists—Maurice Denis and his guests: Bonnard, Vuillard, Roussel, Ibels, Lacombe, Sérusier, Ranson, Hermann-Paul, Vallotton, Rippl-Ronai. Denis, alas, no longer has the naivete and candid grace he had in the past. His canvases are more worked, still cleverly conceived, no doubt, but too objective for my liking. Bonnard has deJapanised himself! Vuillard is very much admired. For me he is a painter gifted with great qualities of fineness and distinction, but his execution is conducted according to recognized (I would say, banal) laws currently used in other Salons... Sérusier uses egg to paint Brittany women in the drawing of which no sign of the old Pont-Aven revolution can be detected." [Allusion to Gauguin's influence to which Sérusier had been subject at Pont-Aven some ten

years earlier¹⁹.] "Ranson has become very small-townish and one might think this artist fell under the detrimental influence of the Champ-de-Mars. As for Hermann-Paul, he caters to us with caricatures of a drawing as elaborate as it is tight, and even tied. Does a caricature need these particular features, and should it not be drawn boldly and swiftly and with all the possible freedom?... And what about Ibels who does oil painting! Vallotton who moves in a series of improper subjects, and Rippl-Ronai who makes a mess of painting things without the slightest interest with filthy mixtures?"

"I forgot to tell you that Odilon Redon has an exhibit of a series of wonderful pastels, of the most marvelous and lavish effect. And here I go—without realizing it—with a little art criticism of my own, written to a friend. I take a dig at all my fellow-artists but it is completely sincere, without malice and above all of no consequence. I still remember the beautiful gallery of the Indépendants of other days." [Seurat participated in the Indépendants' shows from 1884 to 1891, van Gogh from 1888 to 1891, Bonnard, Denis and Bernard himself, between 1891 and 1893. Since around 1895 the Indépendants had been practically deserted by the young ones in spite of all Signac's efforts. Painters were however to join their ranks again after 1901²⁰.] "Maurice Denis, Ranson's, Sérusier's and Bonnard's beginnings interested me more than their present efforts. And then, at that period, you revealed the boldness of your first studies; van Gogh was there with the superb settings of his sunflowers, his 'Arlésiennes,' his harvestings; Seurat was introducing the novelty of his method in his Cirque, his Poseuses, his Chahut. Neo-Impressionism appeared more decorative to me, caring less about execution... Perhaps it is my conception and my state of mind that have changed..."

As to the financial success of the exhibition, in a letter to Charles Angrand, on March 23, 1899, Signac states: "I did not go back much to Durand's. More than thirty canvases were sold (Denis, Bonnard, d'Espagnat, André, Valtat, Redon, etc.) and not a single one from our room. I am deeply discouraged by this, not for greediness, but for the mortification of seeing my

"contemporaries so rebellious against the rhythm and harmonies of colorists."

**

March 27, 1899.

At Durand's, [Baron] Denys Cochin buys my *Bassin de Flessingue*, green and purple, for 400 francs.

March 29, 1899.

Have made drawings after Turner's *Rivières de France*—for the study of the laws according to which he has arranged the interplay of his lines and tones. Some reveal themselves clearly like that, for instance, of arranging all the lights or all the darks along the same curve [and] like that which Ruskin calls the law of repetition. There will never be one tower, one dog, one boat, but two towers, two dogs, two boats and, in fact, when one knows this rule, an isolated object shocks the eye and you wonder what it is doing there. Also [the law] of placing along the same line three main points. For instance: the moon and its reflection in the water would be linked by another luminous point placed on the vertical line which joins them.

What is more admirable than these principles, is the marvelous imagination which Turner brought to the treatment of these landscapes; consequently what variety in details, what diversity in composition!

I am now doing watercolors on the banks of the Seine—except for the background silhouettes, which vary little or not at all, the general disposition is nearly always the same: a wharf with barges in the foreground, the horizontal line of the background—bridge or river—and, above a blank sky; whereas in each of Turner's views of the Seine banks, it always is a new painting, of a composition as different as a Last Judgment scene is from a lion-hunting one. In those twelve plates one doesn't find the same lines twice.

April 2, 1899.

I have worked little these days, but have thought a lot. More and more our faculty of working from nature seems precarious to me, and the need for reconstructing and freely creating seems to me indispensable. These water colors which I am now

painting by the side of the river only serve to remind me of a few tints and a few effects which I ought to be able to imagine still more beautiful.

[April 10, departure with Theo van Rysselberghe for Isigny, by carriage.]

April 12, 1899.

The weather is fine; off into the car and en route to Port-en-Bessin.—We arrive well, at high tide, the sail boats are back, with dry sails. And while I am making a water color, I review memories of some seventeen years ago, when I came to this place for the first time. I had "gone into painting" for two months, I was twenty years old.—The following year I returned, bringing back about forty "Impressionist" canvases [see fig. 7²¹]. This consisted of piling up reds, greens, blues and yellows, in a rather careless way but with great enthusiasm.

April 22, 1899.

Saw Durand-Ruel's exhibition again. It really is the apotheosis of Impressionism: a Renoir room, a Monet room, a Sisley room and a Pissarro room. [There was also a Corot room²².]

It is the final triumph for Renoir. The variety of his researches, the diversity of his compositions, in the unity of genius. In that room one can only think of Veronese. And one is surprised at what once shocked the eye in these paintings. It gives me the impression of being a room of the Louvre. The period which I personally prefer is that of the years 1878 to 1882. These *Canotiers* and *Bouguivals*—one would think he painted them with flowers.

Monet. Because of the poor colors and the many varnishes used in succession, the bloom of the oldest canvases has disappeared. Certain paintings, such as the seascapes of Varengeville, are dead, the values having changed, the horizon lines switching back and forth to and away from the foreground. And as in certain of his canvases the composition is void, what is left is nothing to boast about. The once beautiful tenor has no voice left, the virtuoso has been struck by paralysis. His good period is also between 1878 and 1882: the *St. Lazare Gares*, the *Débâcles*, the *Vétheuils* and the *Pourvilles*.

Two canvases of the *Peupliers* are still gorgeously alive and are masterpiece, thanks to the fine arabesque and to the purity of the tints still untarnished by varnish.

A small Sisley room. Also a triumph. The display is perhaps more lavish than that of Monet. There are small landscapes of the Paris region, from the years [around] 1874, which are marvels of coloring. Judging by this retrospective exhibition, it is clearly revealed that he is the first and foremost to have "divided" the touch. And his paintings so treated have aged better than those of Monet.

As for Pissarro, he comes in only as a bad fourth. From year to year one can watch the deterioration, and in his latest canvases he sinks into complete mud. [Later Signac was however to buy a small canvas by Pissarro, very clear and firm, painted in 1902, one year before the artist's death: fig. 17²³.] He paints the first subject he happens to see from his window, without looking for composition, and uses just any blend of colors, painting at random, without regard for light or color. There are skies flatter and of uglier shades than Damoye's worst.—For him too, the good period is between 1882 and 1883—Osny and Pontoise—blues, greens, reds, orange tints, juxtaposed in hatchings, becoming soiled perhaps through contact, but creating shades of beautiful optical gray, resulting in a delicate general harmony and a pearly unity. But the *Boulevards*, the *Avenue de l'Opéra*s, the latest *Rouens*, these are truly nil, the low negation of all his life time searches.

It is interesting that all of them, Monet—the *Cathédrales*—Pissarro, Renoir and also Sisley gave up, five or six years ago, the sparkling colors, the search for luminosity, which they had fought for all their lives so valiantly and so brilliantly. Could there be reasons other than age and fatigue?

At the same time a small Corot show. The lesson that emerges from it is that the Impressionists were wrong in giving up the search for composition. Corot created pictures; except for Renoir, they made nothing but studies.

May 1, 1899.

With the exquisite delight of the exhibition at Durand-Ruel's still lingering in the eye it is a real torture

and an endless surprise to visit the foads of canvases shown at the Champ-de-Mars by the Société des Artistes Français and the Société Nationale. [See note 3 of Signac's *Diary under date of April 24, 1897*. As one of the most active promoters of the Salon of the *Indépendants*, with neither Jury nor awards, Signac was, naturally, hostile to the two official Salons, but this did not make him unfair. The quality of these Salons was indeed so dreadful that in 1903 the Salon d'Automne was created by advanced artists of the new generation²⁴.] There is no criticism to make. Aside from one or two exceptions, these painters have nothing in common with the masters of the past and with those who for us represent the masters of today. It is a repulsive group, to be hated en masse. An abyss separates us from those people; we have nothing in common with them. All those of the preceding generation who fought for art are not there. All those of our generation who are fighting and searching are not there either. Moreover, there is a feeling that here is the end of everything. They are sinking into stupidity and ugliness. The very influence of the Impressionists and of Puvion de Chavannes is no longer felt. There is a dismal return to black and glazing. There is almost no longer any difference, between the Salon [of the Société des Artistes Français] and the Champ-de-Mars [Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts]. They are all being sucked down into the putrid mud of fashion and snobism. There are neither artists nor men here, but skilful monkeys. All the rules of beauty, all the fine traditions are lost. There is no beauty of lines, no beauty of colors left, but merely intrigues by third-rate suburban fools...

May 5, 1899.

At the Louvre to see Ingres' *Odalisque*. The enthusiasm aroused in me by the reproduction is somewhat weakened when faced with the sharpness of the colors. It takes quite a while to again enjoy fully the splendor of the forms and of the willful and characteristic drawing with its deformations almost evoking Degas and Daumier. But all the same, it is with greater joy that I see again the *Femmes d'Alger* [by Delacroix]. It seems that there the work of art is more complete, more integrated.

May 10, 1899.

At the Velodrome to make notes and sketches for a small painting. I had previously jotted down a small sketch, and the scenery I created from memory proves to be much closer to the subject than that in water color which I bring back from a sitting on the spot. In life, the sky holds the largest part of the general lay-out; it is a landscape with small trees, too much sky, and where the cycle-racing track has too little importance. In the sketch made from memory the trees against the sky outlined a large arabesque which filled the composition; the multicolored effects which had given me the idea for that painting played a more important role than they actually did; the track drawn from life was too small, the trifling parts of the subject took up too much room. Seeing the real was thus in opposition to what I wanted to do; nevertheless these sittings have furnished me a few small details which will give a pictorially picturesque note to my painting: the pink spots of the programs, the details of the sloping fortifications, the differences in the foliage—things which I could not have invented. It is always the same lesson; to take from nature some elements of composition, but to handle them to one's liking. He who would have sufficient memory to remember all these impressions would hardly need this direct work from life. Is it so paradoxical to wonder why the painter has to work more from life than the writer or the musician? The latter look to life not for realism, but for subject matter—for sources of emotion, sensations, which they try to interpret and to communicate. But, one would say, the painter depicts natural forms. But don't these forms become rhythms and measurements for him as for the poet or musician?

Personally, except for a quick indication which memory or a camera would often supply just as well, any artist's work must be creative. And isn't the painter just as well able to create at his table or at his easel as under a bridge or on a road? All masters' drawings are rapidly noted bits of information; the magnificent sketch of the legs in *Jacob luttant avec l'Ange* by Delacroix was made in two minutes. In addition to these

documents, they either draw or make water colors but in creating: *L'Educateur d'Achille* or the water colors of Turner's *Rivières de France* are compositions. Nearly everything I saw by Turner was made in the studio. All I know by him—drawn from life—are but a few on the spot sketches, notes or recollections. And his canvases or water colors give the impression of nature just as do the Impressionist canvases of Monet. And Millet... and Corot...

May 16, 1899.

[After a return to the Salon]. To get over the painful visit to the Salon and to prove to myself that we are not crazy and that after all we can like something else besides what we do, the delight of the Jongkind exhibition at Durand-Ruel's. Three rooms filled with 175 works of the great painter—oils and water colors.

How well he represents the transition between the Corots which are hung there and the Impressionists whose triumph was registered on these walls a week ago. He is the forerunner of the Monets, the Renoirs and the Pissarros. Long before them he repudiated the flat color and has searched for the division of colors. His supremacy over them lies in the fact that he created composite and deliberate paintings whereas their canvases often look as though they were merely studies.

Toward 1850 he still paints in a flat way, but it must have seemed most colored at the time. Then he is under the influence of Isabey, as far as forms and lively coloring were concerned. Around 1865 he begins to break up the touch, vary and multiply the elements. There are some canvases of 1864 more varied and brighter than the lovely Pissarro's of 180 [1880?]. Around 1870 he is aiming at lovelier colors, and in 1876 he reaches a maximum of light, coloring and harmony. The blacks are disappearing; tints are becoming more pearly and fair; he uses auburns and blues which one might find in Renoir. His masterpiece is the canvas of that time, *Les Patineurs*. And until his very last days he will never give up this treatment, which allows him to express all the fairy-like effects of nature which he loves: the mists of Holland, the dainty Spring time hills,

the peaceful rivers or the restless estuaries, the snowy plains, and frozen canals, the glorious sunsets, and the melancholy of moonlight. [His enthusiasm for Jongkind, whose canvases and water colors, he will collect, will prompt Signac in 1927 to publish a book on the Dutch painter: fig. 18²⁵.]

The great lesson he puts across is on the fashion to gather documents from life. There are about fifty water colors there, the value of which is most gratifying when compared to the paintings he made from this information. On a sheet of paper, with a swift stroke of the pencil and brush, he makes a few outlines and a few touches of local color, neither bothering about covering the sheet with a wash well spread on, nor doing a water color. Often, as much as half the sheet remains white, also often the drawing is not even tinted. It is more of a recollection that he is setting down; an impression he is crystallizing. He has no intention whatsoever of making an exhibition number. Then, from that hasty document, he will compose a small painting in which he will sum up various impressions that he will fill in with masses of details picked up here and there, in which he will move around people and boats, whose majestic walk or amusing outline he has noticed somewhere.—And in 1890 he will be making a painting of Honfleur after a sketch made in 1864.

There is a water color of the Our Canal made in 1864, of which in 1865 he made a painting. He has merely used the general arrangement and the outlines, but in the painting none of the lines, none of the tints of the hasty and unfinished document taken after life may be found. In that water color the shades of the verdure are in a sepia tone which he had used to draw the forms, whereas in the painting the tints are created through an optical blend of pure and varied elements. It is thanks to this desire to compose that his canvases are fit to stand beside those of Corot who had a similar method of working.

Truly, the fate of a Jongkind, gaily and superbly painting until his very end—due to the hostility or indifference of the public—gives one his courage back, and it is with a heart full of joy from this lesson of art and life that I will leave Paris.

NOTES

SUR LES AUTEURS ON CONTRIBUTORS

DIEGO ANGULO INIGUEZ

Professeur à l'Université de Madrid et Directeur de la revue "Archivo Español de Arte", auteur d'une longue série d'ouvrages consacrés surtout à l'art andalou, l'art sévillan et à l'art espagnol, en général, publie dans ce fascicule une étude sur *Bramante et la "Flagellation" du Musée du Prado*... page 5

Prof. of the Univ. of Madrid and Editor of "Arch. Esp. de Arte", author of a long series of works chiefly devoted to Spanish, especially Andalusian and Sevillian, art studies here *Bramante and the "Flagellation" in the Prado Museum* (transl.), page 63

RUDOLF BERLINER

Curator of Decorative Arts, Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, R.I., formerly Keeper of Drawings and Prints, at the Cooper Union Museum, New York, whose interest has centered around problems of religious art, contributes to this issue an article entitled "God is Love"..... page 9

Conserv. des Arts Décor. au Musée de la Rhode Island School of Design, de Providence, anc. Conserv. de Dessins et Gravures au Musée de la Cooper Union de New-York, qui s'est consacré principalement à l'analyse d'ardus problèmes de l'art religieux, est représenté dans ce fascicule par un article intitulé "Dieu est amour" (trad.)..... page 65

JOHN REWALD

est connu, tant en Europe qu'aux Etats-Unis, comme l'auteur de nombreux ouvrages sur les maîtres de l'impressionnisme et de l'art moderne. Sa thèse sur *Cézanne et Zola* a été couronnée du Prix Mignet et du Prix Charles Blanc, et sa récente *Histoire de l'Impressionnisme* a été publiée par le Musée d'Art Moderne de New-York. Il termine ici la publication des *Extraits du journal inédit de Paul Signac*, III, 1898-1899, page 27

is known in both Europe and the U.S. through his many works on Impressionist and Modern masters. His thesis on *Cezanne and Zola* won the Mignet and Charles Blanc Prizes of the French Academy. His comprehensive *History of Impressionism* was published by the Museum of Modern Art, New York. In this issue he completes his publication of *Excerpts from the Unpublished Diary of Paul Signac*, III, 1898-1899 (transl.)..... page 72

ERWIN WALTER PALM

Prof. at the University of Santo Domingo, recently brought to New York by a Guggenheim Fellowship, whose name has become familiar to our readers, gives here a general view of *New Literature on Hispanic Colonial Art in South America, 1946-1952* (bibliography)..... page 58

The article by Dr. Rudolf Berliner is part of the series to appear later in the Volume of Essays in Honor of Hans Tietze.

L'article de M. Rudolf Berliner fait partie de la série d'articles qui paraîtront plus tard dans le volume d'essais dédiés à Hans Tietze.

Reproduit sur la couverture : La Flagellation. — Musée du Prado, Madrid (détail).

Reproduced on the cover : The Flagellation. — Prado Museum, Madrid (detail).

Tous les articles sont publiés en français ou en anglais et en traduction intégrale. Nous indiquons, à gauche, la pagination des articles originaux et, à droite, celle des traductions.

All articles published in English or in French and in complete translation. Page numbers in the left column refer to the original articles, those in the right, to the translated section.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART THE DEAN OF ART REVIEWS

*Publiée Mensuellement
Depuis 1859*

*Published Monthly
Since 1859*

Tous les articles paraissent
en français ou en anglais et
en traduction intégrale

All articles appear
in English or in French and
in complete translation

Prix de l'abonnement :

5.600 francs par an;

Prix de chaque numéro : 700 francs

Subscription price :

\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly;

Single copy : \$ 2.00 or 15/—

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS VIII. TEL. ELYSÉES 21-15

19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. TEL. TRAFALGAR 9-0500

147 NEW BOND STREET, LONDON, W. I. TEL. MAYFAIR 0602